



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Arte**

**El coleccionismo del arte popular en Lima: el caso de  
Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza  
Argaluz**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

**AUTOR**

Natividad CHIVILCHES AMPUERO

**ASESOR**

Mg. Sofía Karina PACHAS MACEDA

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Chivilches, N. (2020). *El coleccionismo del arte popular en Lima: el caso de Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza Argaluz*. Tesis para optar el título de Licenciado en Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	-----
DNI o pasaporte del autor	72379687
Código ORCID del asesor	0000-0001-8736-8534
DNI o pasaporte del asesor	25838642
Grupo de investigación	-----
Agencia financiadora	-----
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Coordenadas geográficas: Latitud: -12.062106, Longitud: -77.036526 Latitud: Sur 12°3'43.583" Longitud: Oeste 77°2'11.492"
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2015-2020
Disciplinas OCDE	Arte <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01</a>  Historia del arte <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02</a>

## **ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE**

Reunidos de manera virtual en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 27 de agosto del año 2020 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Martin Fabbri García, Presidente; Sofía Karina Pachas Maceda, asesora; Pedro Pablo Alayza Tijero y Sara Acevedo Basurto, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda Natividad **CHIVILCHES AMPUERO**, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

### **El Coleccionismo del Arte Popular en Lima: El caso de Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza Argaluz.**

con la nota de:

### **SOBRESALIENTE CON MENCIÓN (20)**

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en a la Bachiller Natividad **CHIVILCHES AMPUERO**. Concluido el acto académico a las 12:00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



Firmado digitalmente por FABBRI  
GARCIA Martin FAU 20148092282  
soft  
Motivo: Soy el autor del documento  
Fecha: 05.09.2020 10:43:42 -05:00

Martin **FABBRI GARCÍA**  
Presidente

Pedro Pablo **ALAYZA TIJERO**  
Informante

Sara **ACEVEDO BASURTO**  
Informante

Sofia Karina **PACHAS MACEDA**  
Asesora

Todo esfuerzo vale la pena y he aquí el resultado de mi esmero, el cual dedico a Dios, a mi padre y madre, Luis y Vilma, a mi hermano Luchin y a mi alma mater, San Marcos.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN .....	6
<b>CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DEL COLECCIONISMO Y EL COLECCIONISTA DEL ARTE.....21</b>	
1.1 Visión panorámica del coleccionismo del arte en Europa y Latinoamérica .....	24
1.1.1 Europa .....	25
1.1.2 Latinoamérica.....	30
1.1.2.1 El coleccionismo privado .....	32
1.2 El coleccionismo del arte en el Perú .....	37
1.2.1 El coleccionismo del arte en el contexto peruano de 1900 a 1950 .....	43
<b>CAPÍTULO II: EL COLECCIONISMO DEL ARTE POPULAR PERUANO.....49</b>	
2.1 Generalidades sobre el arte popular .....	49
2.2 Coleccionismo del arte popular en torno al surgimiento del indigenismo.....	50
2.3 Labor de los coleccionistas y su rol para valorar el arte popular .....	58
2.3.1 Modos, formas y rutas de adquisición.....	66
<b>CAPÍTULO III: LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS COLECCIONES BUSTAMANTE Y LUZA.....70</b>	
3.1 Selección de piezas en las dos colecciones .....	70
3.1.1 Objetos representativos .....	71
3.1.2 Los artistas .....	77
3.2 Institucionalización de las colecciones Bustamante y Luza .....	81
CONCLUSIONES .....	85
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
ANEXOS.....	103

## ÍNDICE DE CUADROS

	Pág.
Tabla N°1 Obras en las colecciones Bustamante y Luza.....	71
Tabla N°2 Artistas y sus obras en las colecciones Bustamante y Luza.....	78

## ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura N°1 Vista del salón Ayacucho en Palacio de Gobierno .....	104
Figura N°2 Leguía en un acto oficial en el salón Ayacucho.....	104
Figura N°3 Cuadro Siglo XVIII de José Sabogal.....	104
Figura N°4 Sabogal en el Instituto de Arte Peruano .....	105
Figura N°5 Macedonio de la Torre y Julia Codesido.....	105
Figura N°6 Mueble con la colección de Julia Codesido .....	106
Figura N°7 Interior de la Peña Pancho Fierro .....	106
Figura N°8 Interior de la Peña Pancho Fierro .....	106
Figura N°9 Alicia Bustamante en el momento de difundir el arte popular peruano.....	107
Figura N°10 Elvira Luza con amiga .....	107
Figura N°11 Interior de la casa de Enrique Camino Brent .....	108
Figura N°12 Salón de la residencia de los condes Jean de Potocky y Susana Iturregui ..	108
Figura N°13 Alicia Bustamante con los Morochucos.....	109
Figura N°14 Celia Bustamante junto a otras personas en un puesto de mates .....	109
Figura N°15 Cargador de mates.....	110
Figura N°16 Mate burilado .....	110
Figura N°17 Chúa con diseño de toro .....	110
Figura N°18 Interior de la Peña Pancho Fierro .....	111
Figura N°19 Detalle de la colección de Elvira Luza.....	111
Figura N°20 Virgen de la Leche .....	112
Figura N°21 Alforja .....	112
Figura N°22 Pendón de picantería .....	112
Figura N°23 Coronación de santa Rosa .....	112
Figura N°24 María Ochoa, pito.....	113
Figura N°25 Leoncio Tineo, arpista.....	113



## **RESUMEN**

Esta investigación presenta un breve panorama del coleccionismo de arte en Lima, cuya dinámica paralela a la actividad creadora del arte popular, dio pie a la adquisición de objetos tradicionales por parte de los coleccionistas e intelectuales quienes convergieron en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Entre ellos destacan las hermanas Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza Argaluz, pioneras en valorar y legitimar este arte a inicios del siglo XX. Este proceso social del coleccionismo permite explicar aspectos particulares como las modalidades, formas de adquirir e institucionalización de dichos acervos.

## INTRODUCCIÓN

En julio del 2013, tuve la oportunidad de asistir a una exposición de arte popular organizada por el Instituto Americano de Arte de Puno, fundado en 1941, entidad que tiene como objetivo propiciar y difundir las principales manifestaciones culturales de dicha región. La exhibición-venta realizada en la Municipalidad Provincial de Melgar, distrito de Ayaviri, reunió a un grupo de artistas, los cuales ofrecían al público objetos de cerámica, toritos vidriados, tejidos en mimbre y pinturas. En dicha ocasión, los asistentes eran, en su mayoría, autoridades regionales, presidentes de asociaciones y amistades, quienes tenían cierta afinidad con los artistas. Esto despertó el interés por acercarme a la que podría ser una modalidad de adquisición cuya dinámica, paralela a la actividad creadora del arte tradicional, daría pie a un coleccionismo del arte.

Además, fue motivo suficiente para despertar en mi el interés de realizar la presente investigación, la cual está centrada en el estudio del coleccionismo del arte popular en Lima de 1900 a 1950, época que contextualiza el nacimiento de dos colecciones significativas: la de Alicia y Celia Bustamante Vernal, y la de Elvira Luza Argaluz.

Para efectos del presente estudio, se ha conceptualizado el coleccionismo del arte como una actividad asociada a los grupos de poder y orientada hacia la selección de piezas artísticas. Asimismo, se ha destacado la acción de particulares como coleccionistas de arte popular y, aunque es un tema poco tratado, se consideró dar a conocer algunos datos referidos al coleccionismo del arte en Europa y Latinoamérica.

En el plano internacional, los trabajos más trascendentes que se han ubicado con respecto al coleccionismo del arte son los de las españolas Francisca Hernández y María Marco. En el libro *Manual de Museología* (1994), Hernández abordó el proceso de formación de los museos partiendo de la historia del coleccionismo a lo largo de todas las etapas históricas. De manera similar, en *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante* (1997), Marco analizó el concepto del coleccionismo a través de la historia, el cual configuró la naturaleza del museo; además, dedicó un acápite para definir la

colección como un conjunto de piezas que poseen diversos valores, los cuales son otorgados por el poseedor.

Con relación al coleccionismo latinoamericano, se trata de manera panorámica solo el de México y Argentina, debido a la escasa información que existe sobre el tema de otros países. En los escritos revisados se evidencia que el coleccionismo surgió del contexto social en el que vivieron ambos países. Por ejemplo, el artículo “¿Nacidos para comprar arte? Mercado y coleccionismo en México durante la primera mitad del siglo XX” (2006) y el libro *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil* (2009) fueron textos fundamentales en esta investigación, ambos publicados por la historiadora del arte mexicana Ana Garduño, quien desarrolló de manera consensuada el surgimiento del coleccionismo privado. Además, en ellos se refirió a otros protagonistas del coleccionismo mexicano: Alberto Pani, Franz Mayer y Marte Gómez, quienes se caracterizaron por un activo mecenazgo y patrocinio, que favorecieron las relaciones de poder con los artistas.

Por otro lado, en el artículo “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina” (2006), la historiadora del arte María Baldasarre está centrado en la génesis del coleccionismo del arte privado. Para ello, reconstruyó algunos mecanismos usados por coleccionistas argentinos como Manuel José de Guerrico, Adriano Rossi y Juan Benito Sosa, quienes buscaron, a través de su posicionamiento social, legitimar los valores de las obras de arte académicas con temática histórica.

Siguiendo esta línea, la investigadora Delfina Helguera, en su artículo “El coleccionismo del arte en nuestro país y el mundo actual” (2013), añadió datos interesantes en cuanto a la demanda de obras de arte en Argentina a fines del siglo XIX, cuyo mercado compitió con el comercio europeo y el ingreso de la industria estadounidense.

De la escasa data que refiere otras colecciones de arte en Latinoamérica, sobresale la del crítico de arte venezolano José Antonio Navarrete, quien mencionó, en su artículo “Demandas de un coleccionista coleccionando arte en América Latina” (2007), algunos de los primeros acervos privados de arte europeo del siglo XIX, cuyas piezas fueron posteriormente donadas a museos públicos latinoamericanos. Dicho autor citó las

colecciones de Alberto J. Pani en México, Antonio Santamarina en Argentina, Oscar B. Cintas en Cuba, Raymundo Ottoni en Brasil y Manuel Ortiz de Zevallos en Perú.

En el caso de los estudios sobre el coleccionismo del arte en el Perú, estos son escasos. Probablemente, en la segunda mitad del siglo XIX, fue cuando se empezó a dar un impulso a este interés. Esto quedó evidenciado en el folleto titulado *Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarin* (1862), cuyo autor anónimo describió elocuentemente las estancias de la pinacoteca donde se hallaban los conjuntos artísticos adquiridos por el escritor trujillano José Dávila Condemarin, entre los que figuraron pinturas, grabados, litografías, esculturas y fotografías de reconocidos artistas europeos y peruanos. En esas páginas se puede distinguir el interés de la época por el arte europeo y, además, el aprecio por el arte nacional, pues se exhibió una selección de objetos del Perú antiguo dispuestos al ingreso del museo. Esto llevó a inferir que el coleccionista tuvo diversos criterios de valoración, dándole un merecido espacio al arte peruano en general.

Ya en el siglo XX, fueron publicados textos y artículos que se han destacado cronológicamente. Un texto fundamental para la presente tesis es *Sobre Bellas Artes, conferencias, críticas y estudios* (1900) del intelectual Emilio Gutiérrez de Quintanilla, quien desde su libro abordó la crítica de arte a la producción artística peruana, y dedicó dos capítulos al análisis de las colecciones de Manuel Ortiz de Zevallos y Miguel Criado.

En el capítulo dedicado a la colección Ortiz de Zevallos, el autor presentó el catálogo de obras de arte formadas en el curso de varias generaciones, algunas heredadas y otras adquiridas en Lima. El coleccionista poseía 881 pinturas europeas, las cuales exhibió en La Gran Exposición de Cuadros, inaugurada a inicios del siglo XX en la casa Torre Tagle. El catálogo de la galería no solo facilitó el reconocimiento individual de las obras, sino que, además, mostró los criterios de clasificación de Gutiérrez, quien las agrupó por artista, época, escuela y composición; para ello, elaboró un inventario y relación alfabética de los pintores. Es apreciable que el autor diferenció las obras originales y las copias. A esta data, se sumó la investigación comparativa del costo de adquisición de las pinturas y la circulación de estas en el mercado. Sobre el comercio de obras de arte, Gutiérrez señaló las probables

modalidades de importación que permitieron sustentar la procedencia y autenticidad de los lienzos que configuraron la colección Ortiz de Zevallos.

En el capítulo dedicado a la colección Criado, Gutiérrez consignó el inventario de 642 obras, las cuales organizó por lugar de procedencia, denominación, breve descripción, dimensiones, autor y, en otras, atribución. El documento permite conocer la procedencia de algunas piezas, las cuales eran tanto de recintos eclesiásticos como de particulares. Entre estos últimos, señaló a Cayetano Heredia, Dávila Condemarín, Francisco Masías, José Gregorio Paz Soldán, Juan de Dios Ingunza, los Orrantía, Manuel de Mendiburu, Mariano Macedo, Mariátegui, Ortiz de Zevallos, Rosa Rávago, Rossi y Montes de Oro, Suárez Valdéz, Santa Cruz y Varela y Valle. De los mencionados, solo fue posible rastrear las colecciones de Ortiz de Zevallos, Mariano Macedo y Dávila Condemarín.

La bibliografía se enriqueció con una serie de artículos que trataron de la obra de arte en diferentes colecciones, a las cuales tuvo acceso el pintor Teófilo Castillo, quien llegó a la escena nacional y configuró un espacio importante de difusión de ideas y temas relacionados al arte desde las páginas de la revista *Variedades*, en la cual se encuentran los artículos “Interiores limeños” (1914-1918). En dichos textos, escritos a modo de crónica y ricos en detalles históricos, se ilustraron espacios interiores opulentos, como salones, corredores, habitaciones y bibliotecas, atiborrados de objetos en su mayoría de procedencia europea, china, japonesa y peruana, lo cual demostró el amplio criterio en la valoración de técnicas, disciplinas y temáticas. Castillo, a través de sus escritos, logró por primera vez “abrir” las puertas de colecciones particulares y acercar al lector a estancias privadas.

Avanzado el siglo XX, la revista *Fanal* publicó el artículo “Arte europeo en colecciones peruanas” (1967) del abogado y galerista Carlos Rodríguez Saavedra, quien desarrolló brevemente la historia del coleccionismo del arte europeo, las funciones que cumplen las colecciones y el perfil del coleccionista, a quien denominó como “el justo usufructuario del patrimonio universal”. Asimismo, introdujo en pocas líneas el tema del coleccionismo del arte en el Perú; enfatizó el interés por salvaguardar los objetos del Perú antiguo y, en menor escala, la adquisición de arte europeo. Resultó interesante la “visión patrimonialista” que el mismo autor consideró darle al coleccionismo.

Estos enfoques fueron agrupándose en un corpus histórico que consolidó el panorama del coleccionismo del arte en el Perú. Un ejemplo de ello fue la publicación *La colección de Petrus y Verónica Fernandini* (2015), que incluyó el artículo del historiador del arte Ricardo Kusunoki, “Hacia un coleccionismo renovado”, donde describió el complejo contexto del coleccionismo de pintura virreinal y el conocimiento especializado de los coleccionistas, así como los criterios de selección de obras de factura peculiar y excepcionalidad estética. En cuanto al coleccionismo del arte en el Perú, es importante, pues explicó que, en el siglo XVIII, la época de acumulación de objetos se dio con un criterio estético y gusto europeizante, características que se mantuvieron hasta avanzado el siglo XIX, donde la apertura comercial estimuló la circulación de bienes y el posicionamiento jerárquico. Además, agregó que, en las primeras décadas del siglo XX, hubo algunas iniciativas estatales para adquirir obras de arte.

A propósito de ello, hay que destacar que eran ocasiones especiales cuando el Estado adquiría obras; por ejemplo, a raíz del centenario de la Independencia, se propuso comprar pinturas académicas que dieran cuenta del desarrollo de las bellas artes “nacionales”. Sin embargo, este discurso difería con las opiniones de Teófilo Castillo, quien en sus visitas fuera del Perú concluyó que el Estado peruano, a diferencia de Argentina y Chile, compartía el último lugar junto con Bolivia en la poca atención brindada a los conjuntos artísticos. Así lo refiere una serie de ensayos que fue objeto de estudio de la tesis *La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos “En viaje. Del Rímac al Plata” (1917-1918)* (2018), presentada por el historiador del arte Diego Paitán para optar a la Licenciatura en Arte. De particular interés, fue la descripción de los ensayos de los viajes del pintor por diversos lugares donde se congregaban obras de arte. Así, se citaron repositorios particulares y estatales de diversa índole. Resulta importante el apartado que le dedicó a los museos nacionales y acervos privados en el cual se incluyó las impresiones de Castillo sobre las colecciones en Perú, Bolivia y Argentina. De las colecciones peruanas, destacan las de Eduardo Romaña, Juan Bustamante, Corrales Díaz, la familia Goyeneche en Arequipa y la de Francisco Gonzáles Gamarra en el Cusco.

El contexto del estudio de Paitán se enmarcó en la segunda década del siglo XX, durante el Gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), cuyo discurso frente a lo indígena se mostró ambiguo. Al poco tiempo de asumir el poder, Leguía promulgó la Constitución de 1920, en la cual se “reconoció el derecho del indígena sobre la propiedad de la tierra” (Francke, 1979, p. 93), impulsado con la creación de diversas entidades, como la Sección de Asuntos Indígenas y el Patronato de la Raza Indígena. Estas iniciativas se trastocaron con la Ley de la Conscripción Vial (c. 1930), que obligaba a los indígenas a construir carreteras sin remuneración; peor aún, con la Ley de Vagabundería se dio autoridad a los hacendados y empresarios a utilizar la mano de obra indígena “desocupada”.

En esa línea, gracias al discurso del movimiento indigenista, el cual se introdujo a través de la literatura, y tomó un carácter fundamental en la vida intelectual y cultural de nuestro país alrededor de los años veinte, el indigenismo artístico difundido en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes se perfiló por una búsqueda de identidad nacional mediante la representación de habitantes, paisajes y costumbres del Perú profundo.

Uno de los pocos intentos por definir el indigenismo dentro de la plástica fue el artículo de la historiadora del arte Natalia Majluf titulado “Indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa” (1994), publicado en el marco del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. En ese artículo, desarrolló paralelamente el discurso indigenista en ambos países, lo cual evidenció la estrecha relación iconográfica entre las pinturas indigenistas. En esta línea, destacó la figura del artista José Sabogal, quien, según la autora, introdujo el regionalismo cusqueño a la capital peruana. A esta información, Majluf añadió la labor del círculo ligado a la ENBA, entidad que dominó el panorama artístico durante la primera mitad del siglo XX y desde donde se comenzó a fomentar el coleccionismo del arte popular.

Estos escritos sobre el indigenismo artístico han facilitado la comprensión del vínculo entre los indigenistas, cuyos protagonistas fueron también coleccionistas, y el arte popular, pues vieron en dichas manifestaciones artísticas la realización plena de un arte “puro” que revitalizó la cultura peruana.

En tal sentido, el artículo digital “El pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930)” de Eduardo Devés planteó algunos rasgos del indigenismo, los cuales se relacionaron con las artes plásticas y el coleccionismo. Estos rasgos son la inclusión del tema indigenista en la discusión latinoamericana; la puesta en valor de lo indígena, que involucró un interés por su mejora social, política y económica; la reivindicación de los valores morales y estéticos; y el indígena como recurso renovador y su reconocimiento en la realidad nacional.

A partir de estas ideas, es posible determinar que el interés por lo indígena tuvo su correlato en la valoración del arte popular, relegado de los escenarios culturales por considerarse inculto e ingenuo, hasta su reivindicación por el indigenismo pictórico a partir de la década de 1920. Desde entonces, se ha polemizado sobre el valor estético de ciertas formas artísticas alejadas de las academias, salones y galerías de arte, dando como resultado distintas definiciones ligadas a la problemática social.

Cabe precisar que, al referirnos a los artistas, estamos considerando tanto al artista académico ligado al círculo de la Escuela Nacional de Bellas Artes como al artista popular, tradicional, no académico y creador. El uso del término popular en este estudio será únicamente para efectos de precisión.

Respecto al arte tradicional, se ha consultado la publicación del historiador del arte Alfonso Castrillón *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* (2001), en la cual reunió una serie de artículos referidos al arte popular; de ellos, interesan “Para una teoría del arte popular” y “¿Arte popular o artesanía?”, los cuales abordaron la diferencia entre arte culto, arte popular y artesanía como un conflicto de clases que debe absolverse en términos socioeconómicos. Asimismo, se revisó del mismo autor, el artículo “Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay” (2015) en *Illapa*, donde se hace una relectura de sus trabajos entre los años 1976 y 1977.

De Castrillón, se coligió la denominación de arte popular y su definición, planteada para esta investigación, que es la expresión artística con contenido social, fruto de un mestizaje que evidencia su indiscutible originalidad, siendo también el resultado de manifestaciones materiales y valores propios de la cultura. En tanto, la artesanía es definida como la ejecución



de un trabajo con cierta habilidad técnica en la que el artesano, conservador de formas heredadas mas no creador, no trasmite un mensaje trascendental.

Si bien la mirada hacia las artes populares se diversificó a partir de la década de los cuarenta con el uso de términos como vernacular, folclórico, primitivo y exótico, fue desde 1975, con el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura, cuando se produjo la discusión entre arte popular y arte no académico.

En esa línea, se encuentra el estudio del historiador del arte Francisco Stastny, quien en su libro *Las artes populares del Perú* (1981) hizo un recorrido histórico e iconográfico de los objetos de arte popular más representativos de los centros de producción; además, identificó las áreas de desarrollo regional, y abordó ampliamente aspectos estéticos y antropológicos que permitieron valorar las piezas tradicionales. Este significativo aporte ha contribuido a estructurar esta tesis, brindando un apartado a las rutas de adquisición vinculadas a los focos regionales de manufactura tradicional, y señalando los posibles criterios de selección de arte popular desde el interés por el objeto más representativo.

Un artículo indispensable sobre esta historiografía es “Una contribución al estudio del arte tradicional peruano” (1958) del antropólogo Emilio Mendizábal Lozack, reeditado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) en la publicación *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano* (2003). Mendizábal, adelantándose a la época, presentó este ensayo con motivo de la clausura de la primera muestra de arte popular en Cusco organizada por la Sociedad Peruana de Folklore. Aquí señaló la diferenciación teórica entre el arte erudito y tradicional, y los valores intrínsecos y estéticos del arte tradicional cusqueño y ayacuchano. Esta institución privada ha realizado, entre 2003 y 2014, una serie de exposiciones con publicaciones que renovaron la bibliografía del arte popular peruano.

Al respecto, el ICPNA en colaboración con la Universidad Ricardo Palma, organizaron diversas exhibiciones que se complementaron con publicaciones actualizas; la primera de ellas fue *Una mirada hacia el infinito: arte shipibo-conibo* (2003). A partir de ese año, hubo muestras de retablos, cerámica vidriada, mates, platería y textiles, que tuvieron como

resultado textos que renovaron la bibliografía. Algunos de ellos fueron *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú* (2004), propuesta por la historiadora del arte Sara Acevedo; *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII-XX)* (2006), realizada por las historiadoras del arte Kelly Carpio y María Eugenia Yllia; exposición posterior fue la denominada *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular* (2008), presentada por el historiador Ramón Mujica.

Siguiendo la propuesta de Stastny, dicha institución planteó un segundo conjunto de exposiciones desde el estudio por regiones. En este marco, se trabajaron las regiones de Ayacucho, Cusco, y la Costa Norte y Sierra Central. Algunas de las exhibiciones fueron *Celebración de oficios y tradiciones. Arte popular del norte peruano* (2012), bajo la curaduría de la arqueóloga Marcela Olivas; *Cusco. Herencia y tradición* (2013), realizada por la antropóloga Elizabeth Kuon en colaboración con los investigadores Jorge Flores Ochoa y Roberto Samanez Argumedo, quienes incluyeron los artículos de la feria del Santuratikuy y la labor de los Lámbarri, respectivamente; un año después, la muestra titulada *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (2014), curada por los coleccionistas Mary Solari, John Davis y Jaime Liébana la cual presentó la dinámica de los artistas y la circulación de sus obras.

Otro aporte valioso es el artículo “Tejiendo fino: usos y abusos del arte popular peruano” (2010) de la antropóloga Claudia Balarín Benavides, quien, a partir de un enfoque histórico y antropológico, aborda de forma panorámica las manifestaciones plásticas peruanas; desde el arte del Perú antiguo, pasando por la conquista española, hasta el florecimiento de las artes populares. Precisamente, sobre esto último, Balarín enfatiza el cambio radical que sufre la producción artesanal a causa de la ideología del indigenismo y el impulso de la industria, lo cual desacralizó el entorno social y familiar donde circulaban los objetos. Asimismo, se detiene a sustentar que el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay solo demuestra que el arte popular tiene la misma función (estética) que la pintura o la música. La autora, con una visión etnográfica, explica que el arte del artesano tradicional no está divorciado de su cultura ni se da en tiempos de ocio; por el contrario, es sintomático.

Respecto a la colección de Alicia (1905-1968) y Celia Bustamante (1910-1973), existe una hemerográfica dispersa que permitir acercar al lector a los posibles intereses de las hermanas y a su espacio emblemático: la Peña Pancho Fierro. Uno de los primeros textos que ha tratado sobre esta colección es el de Carlos Raygada, quien en el artículo “Una valiosa exposición de arte popular peruano” (1946) comentó la labor de las Bustamante como coleccionistas y promotoras del arte popular. Asimismo, en la entrevista titulada “Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal” (1960) publicada en *El Comercio*, Alicia comentó el afecto que tuvo hacia su acervo, cómo se configuró este y el perfil como coleccionista.

Otro significativo artículo que identificó la cercanía con los artistas populares es “Alicia Bustamante, una gran artista” (1969) de Elvira de Gálvez; publicado en *La Prensa*, dedicó los primeros párrafos a la labor de las hermanas en la Peña Pancho Fierro; luego, se ocupó de describir algunos objetos de Leoncio Tineo, Catalina Medina, Hilario y Georgina Mendivil, y Joaquín López Antay, artistas que las Bustamante conocieron en sus múltiples viajes al interior del país.

El antropólogo José María Arguedas, asiduo concurrente a la Peña y testigo de la admirable tarea de Alicia y Celia en favor del arte popular, escribió para *El Comercio* el artículo “La colección de Alicia Bustamante y la Universidad” (1969), donde presentó parte de la vida de una de las hermanas. Arguedas, quien había sido esposo de Celia, reconoce que, gracias al empeño de ella y de Alicia, se ofreció en Lima, por primera vez, una exposición de arte popular peruano, pensando en el valor que este tenía para la historia cultural del país. Cabe destacar el valor fundamental de este ensayo en cuanto a la sugerencia que hizo Arguedas sobre el futuro de la colección, puesto que, cinco años después de haberse publicado este texto, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos asumió el resguardo la colección Bustamante en su Museo de Arte e Historia.

Así, tras la donación en favor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, los intelectuales Francisco Stastny y Rosa Zevallos dedicaron, en *Cuadernos de Arte y de Historia* N.º 2 (1974), una reseña biográfica en homenaje a Alicia y Celia Bustamante. Dicha publicación del Museo de Arte y de Historia fue esencial para esta investigación porque es

el primer documento institucional que enmarca la vida y obra de las hermanas como testimonio fehaciente de la contribución hacia la universidad. Cabe enfatizar que el artículo “Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará”, escrito por Alicia Bustamante, se reprodujo también en esta publicación.

Uno de los recientes artículos que trata la colección Bustamante es el de las historiadoras del arte Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, quienes, en “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular” (2006), ofrecieron un aporte sustancial en cuanto a la documentación que existe de las hermanas Bustamante, de la Peña y la colección. Con una visión histórica y crítica, han elaborado un corpus que permitió entender el proceso y los intereses de las hermanas, los cuales se coligen de la importante bibliografía citada y las imágenes de algunos objetos de arte de su acervo.

Otro trabajo reciente es el catálogo *Miradas alternas. Visiones y discursos en la colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos* (2008), donde Gabriela Germaná y María Eugenia Yllia hicieron un recuento de la historia del Museo de Arte de San Marcos, desde su creación en 1970, pasando por la organización de las colecciones, su naturaleza, valoración, el incremento del acervo, hasta el año 2000. Cabe destacar que de su lectura se desprende que, a partir de este cambio de siglo, las autoridades que dirigen dicho museo han dado cierta preferencia al arte contemporáneo, razón por la que quizá se limitaron los espacios de investigación y difusión de arte popular hasta el día de hoy.

Con respecto a la colección de Elvira Luza Argaluz (1903-2004), las referencias son escasas. Un primer estudio que dio a conocer significativos testimonios y detalles de su vida fue el catálogo *Colección Elvira Luza* (2003), el cual tiene los escritos del director del Museo de Arte y Tradiciones Populares (MATP) del Instituto Riva Agüero, Luis Repetto Málaga, y la arqueóloga Giuliana Borea Labarthe; este es el único texto institucional que trata sobre la colección y se ha señalado cada detalle de la coleccionista. En él, Repetto describió la activa participación de Luza en los movimientos artísticos e intelectuales de la época, los cuales conjugó con su espíritu coleccionista y compromiso social. Otros datos biográficos fueron añadidos por Borea, quien incluyó testimonios de familiares de Luza, en los cuales se manifiestan el vínculo amical que tenía la coleccionista con los artistas populares. Su

colección, tal y como se aprecia en las imágenes del catálogo, fue formada en sus diferentes viajes por el Perú profundo, en esa búsqueda por las manifestaciones tradicionales.

Otro texto acerca de la colección Luza fue la entrevista realizada por Maribel De Paz a Luis Repetto, publicado en *El Comercio* bajo el título “Los últimos coleccionistas” (2017). Este artículo rindió homenaje a Elvira Luza en el marco del Día Nacional del Artesano, en el cual se la reconoció como una de las personas que más supo atesorar el arte popular peruano. Así, Repetto comentó las prolongadas tertulias en la casa de Luza, la sensibilidad de ella por las tradiciones populares que la llevaron a poseer alrededor de 237 piezas entre retablos, mates, cruces y tapices.

Para realizar la presente investigación, se ha tomado, como principal referencia metodológica, el libro *Modelos de intención* (1989) de Michael Baxandall, el cual permitió, a través de la sociología del arte, conocer el proceso social del coleccionismo del arte popular peruano.

En dicho texto, el historiador del arte británico tomó de la teoría económica el concepto de mercado, definido como la acción de “entrar en contacto entre productores y consumidores de un producto con el propósito de intercambio”, modelo que lo denominó *troc* o trueque. Este ejercicio incorporó un medio de comunicación no verbal (genérico e histórico) cuya esencia fue el grado de correspondencia dentro del círculo de productores y de consumidores, ambos sectores en búsqueda de elegir lo mejor ante una gama de posibilidades. Para Baxandall, este nexo superó la compensación monetaria, debido a las formas de estímulo como la: aprobación, articulación de ideas, amistad e historia de la propia actividad y herencia. A pesar de que el *troc* pudo ser un acercamiento simple y fluido entre dos personas, muchas veces este fue encaminado por instituciones. Se entiende que pasó de ser un mecanismo libre a un procedimiento sistemático sometido al pedido o encargo de la entidad.

A partir de lo planteado por Baxandall para otros casos dedicados al arte europeo de distintas épocas, se ha considerado oportuno aplicar el concepto del *troc* en el marco del coleccionismo del arte popular pues pretendo utilizar este modelo de intercambio para la

relación del coleccionista con su cultura. Así, podemos inferir tres aspectos particulares en este mecanismo de trueque: el lenguaje, el modo y forma, y la institucionalización.

Respecto al lenguaje, el autor indica que hay un trato no verbal, que permite omitir una explicación detallada, lo que supone que los actores (artista y coleccionista) compartan expresiones y saberes. Los coleccionistas advirtieron no sólo los valores plásticos de los objetos sino además su contenido e intencionalidad, significados más complejos que fueron entendidos, en cierta medida, desde las ideas del indigenismo. Por ejemplo, se comparten denominaciones como mate (calabazo de forma globular o alargada que sirve de recipiente sobre la cual se burilan escenas diversas) o trilla (cosecha y triturado del cereal para separarlo de la paja); incluso, para favorecer el intercambio de la información, se pueden crear nuevas palabras, como lo hizo Alicia Bustamante cuando introdujo el término retablo para denominar a los sanmarkos.

Otro punto es que el artista pudo optar por más de una forma de retribución, sosteniéndose el *troc* en el poder de las relaciones sociales, en el acercamiento a las tradiciones, características reflejadas en el intercambio entre los actores en talleres, ferias y mercados. En este sentido, las diversas modalidades de compra de arte no académico y las exigencias del coleccionista pudieron modificar el diseño y la manufactura del objeto, lo cual es un aspecto más del *troc* que da la posibilidad de acercarnos al entorno sociocultural, enfatizándose en el ir y venir de influencias entre el productor y comprador.

La hipótesis de esta tesis es que el coleccionismo del arte popular peruano en Lima surge a partir del auge del indigenismo pictórico fomentado en un ambiente artístico cultural liderado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, dado que los principales coleccionistas que aquí tratados formaron parte de dicha escuela.

La presente investigación tiene tres objetivos: determinar el surgimiento del coleccionismo del arte popular peruano en Lima durante la primera mitad del siglo XX y su confluencia con el indigenismo artístico; analizar la labor del coleccionista y su rol para valorar el arte popular peruano durante la primera mitad del siglo XX; e identificar las

colecciones de Alicia y Celia Bustamante y de Elvira Luza localizadas en instituciones culturales públicas y privadas.

El trabajo está estructurado en cuatro etapas. La primera fue de búsqueda para recopilar información en bibliografía y hemerografía; esto incluyó, revisar inventarios de las colecciones y archivos documentales. De manera paralela, la segunda etapa comprendió la entrevista a familiares y allegados a las coleccionistas. En la tercera etapa se organizó el material físico y virtual recabado. Finalmente, la cuarta etapa fue el proceso de redacción.

Este trabajo de investigación aborda la dinámica coleccionista en tres capítulos. El primero, titulado “Antecedentes del coleccionismo y el coleccionista del arte”, comprendió una visión panorámica del coleccionismo privado de arte en Europa y Latinoamérica, así como una aproximación al coleccionismo en el contexto peruano. El segundo capítulo “El coleccionismo del arte popular peruano”, contiene algunas generalidades teóricas sobre el arte popular, el coleccionismo en torno al indigenismo artístico, la labor que involucra los modos, las formas y las rutas de adquisición de los coleccionistas y su rol en valorar el arte popular. El último capítulo, “La institucionalización de las colecciones Bustamante y Luza, sus selecciones e institucionalización”, da cuenta de los objetos y los artistas presentes en dichas colecciones, localizadas en la actualidad en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (MASM) y el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Pontificia Universidad Católica del Perú (MATP); se destaca, de manera paralela, los lugares de procedencia de las piezas.

Cabe precisar que, para el último capítulo, se han elaborado dos cuadros comparativos a partir de los inventarios del Museo de Arte de San Marcos y del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la PUCP. En tal sentido, los datos cuantitativos que incluyen los cuadros fueron realizados sobre la base de registros detallados, fichados y estructurados por ambos museos.

Respecto a las limitaciones de nuestra investigación, no se pudo revisar documentación personal de Elvira Luza y aunque se postergó en varias ocasiones la entrevista a Luis Repetto, director del Museo de Artes y Tradiciones Populares, ésta no pudo encajar. Por otro lado, alguna bibliografía, hemerografía y documentos digitales, a pesar de figurar en el catálogo

virtual, no estaban en físico en la Biblioteca Nacional del Perú; ante la solicitud de acceso, se respondió que el material no se encontraba.

La presente tesis ha sido posible gracias al apoyo de números personas quienes, con gran apertura, resolvieron mis inquietudes y me dedicaron tiempo para el debate y diálogo. Mi asesora Sofía Pachas Maceda, quien afinó y acompañó mi propuesta de investigación con esmero y tesón. A los informantes Sara Acevedo y Pedro Pablo Alayza, por sus comentarios y sugerencias. A los docentes Nanda Leonardini, Luis Ramírez y Martín Fabbri por sus recomendaciones. A los familiares de Alicia y Celia Bustamante: Hernán Bustamante Mendoza y Ernesto Bustamante Zapata. A las siguientes personas Pablo Macera, Ana Garduño, Roberto Villegas, María Eugenia Yllia, Gerardo Moreno y Carlos Flores, por brindarme información relevante para este estudio.

Asimismo, agradezco a aquellas instituciones que me brindaron las facilidades para acceder a las referencias bibliográficas, hemerográficas, de archivo y material complementario. Estas son: el Museo de Arte de San Marcos, la Comisión Central de Inventario de Bienes Culturales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero, el Museo de las Culturas Peruanas, la Casa-Museo Julia Codesido, la Biblioteca Nacional del Perú, el Instituto Americano de Arte de Cusco y de Puno, el Touring Perú y el Ministerio de Cultura.



## **CAPÍTULO I**

### **ANTECEDENTES DEL COLECCIONISMO Y EL COLECCIONISTA DEL ARTE**

La historia del coleccionismo es tan antigua como la historia de la humanidad, pues ambas desarrollan la cualidad innata de acumular objetos de cualquier tipología (Repetto, 2003, p. 7). El estudio del coleccionismo comprende la interrelación entre sujeto (coleccionista), objeto y creador, así como los acontecimientos políticos y sociales que refuerzan los valores culturales de dicha dinámica.

No existe norma para coleccionar. La formación de los acervos en distintos lugares y épocas, así como los modos y tipos de acumulación, presenta diversos criterios que caracterizan a una colección y la convierten en única e irrepetible. Por ello, su conformación representa el pensamiento, la ideología y la psicología del ser humano.

El gusto coleccionista está estrechamente vinculado al grupo social dominante. Desde la perspectiva del arte, durante siglos, la élite ha impuesto sus juicios de valor para intervenir en la creación artística, a fin de ejercer influencia sobre el artista y su obra; de este modo, el público tiene la potestad de elevar el prestigio de las obras de arte.

Para abordar mejor este proceso, se han considerado cuatro puntos sugeridos por la investigadora Aurora León (1990, pp. 48-50), a propósito de los valores culturales del coleccionismo: primero, cada colección es única e individual, por lo tanto, es un mundo de preferencias ideológicas que responde a la visión del coleccionista; segundo, el coleccionismo incide en la creencia de cada grupo social; tercero, tiene valor formativo, ya que puede valerse de él para fines educativos o de investigación; cuarto, aborda la imposición de los “valores ficticios”, como antigüedad, conservación, originalidad y procedencia.

El presente estudio trata sobre el coleccionismo privado, es decir, aquel que desarrolla una dinámica a partir de un interés personal.

A raíz del gusto del coleccionista, se establece una relación entre sujeto y objeto que incide en la descontextualización de la pieza. Para el investigador Pavel Nývák (1996, p. 2), eso significa despojar al objeto de su función original para añadirle un sentido distinto; en este caso, valores estéticos, sentimentales o religiosos.

Al respecto, cabe definir la personalidad del coleccionista. Para la investigadora Mirta Rodríguez, existen diferentes tipos de coleccionistas: el genuino, quien tiene verdadero interés por el objeto a adquirir; el especulativo, quien invierte su capital en la compra de objetos; y, finalmente, el apasionado, quien traza una línea interpretativa que le permite valorar obras de un desconocido e incluirlas en su colección.

Es posible agrupar esta tipología en dos categorías: la unicidad y la diversidad, las cuales intentan encontrar un sentido de orden. Sobre estas categorías, el filósofo francés Jean Baudrillard, citado por Marco (1997, p. 19), refiere lo siguiente: “en el primer caso hay un coleccionismo cualitativo y en el segundo, uno cuantitativo”.

Ahora bien, ¿quién define cuáles son los objetos trascendentes o intrascendentes? El único que puede hacerlo es el mismo coleccionista, sobre quien han tratado algunos estudiosos. Por ejemplo, María Marco (1997, p. 38), Walter Benjamin (2005, p. 223) y Mirta Rodríguez (2010, pp. 2-3) coinciden en identificar a un “verdadero coleccionista” o tradicional y a un “falso coleccionista”. Al primero lo definen como un especialista que ama sus piezas, goza con ellas e incrementa su acervo; al segundo, como aquel cuyo interés monetario prevalece sobre la posesión de obras, pues le genera una mínima satisfacción estética (Ravinovich, 2007, p. 251).

En esa misma línea, se evidencia que las definiciones del coleccionismo están estrechamente ligadas al concepto de propiedad y a las nociones de tesoro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Del lat. *thesaurus*. 1. Cantidad de dinero, valores u objetos preciosos, reunida y guardada. 2. Tesoro público. 3. Persona o cosa, o conjunto o suma de cosas, de mucho precio o muy dignas de estimación. *Tal persona o tal libro es un tesoro*. 4. Nombre dado por sus autores a ciertos diccionarios, catálogos o antologías”. En *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea].

La diferencia entre tesoro y colección radica en el uso de un sistema clasificatorio (Garduño, 2009, p. 29). En Grecia y Roma, no existieron coleccionistas especialistas capacitados para seleccionar y taxonomizar<sup>2</sup> piezas de arte; por ende, en ese periodo de la historia no es posible identificar un coleccionismo del arte propiamente dicho.

Aunque el atesoramiento de piezas artísticas formó un conjunto diverso, este estudio define la colección como un acervo de obras de arte seleccionadas y clasificadas por el coleccionista, con un determinado criterio e intención.

Otro aspecto tratado en las investigaciones relacionadas al perfil del coleccionista es el deseo acumulativo que apunta a un comportamiento humano innato, referido a la necesidad de reunir, clasificar y almacenar diversos objetos, entre ellos los artísticos.

En el campo de la psicología, el psicoanalista Sigmund Freud, desde su experiencia como coleccionista<sup>3</sup>, considera que la fascinación por el objeto procede del poder que cree tener el poseedor al otorgar valor a su colección<sup>4</sup>. De igual manera, el filósofo y coleccionista de libros Walter Benjamin (1992, p. 395) sostiene que el coleccionista se embelesa y encuentra placer en cada objeto por encima de su valor funcional o utilitario. Opinión similar tiene la coleccionista privada Patricia Phelps de Cisneros<sup>5</sup>, citada por Reviriego (2014, p. 195), quien explica que “el coleccionismo es una pasión, un acto creativo, un modo de expresión personal, que combina rigor y enorme compromiso. Es una maravillosa obsesión”.

A las caracterizaciones realizadas por Benjamin y Phelps, se suman opiniones contrarias como la de Jean Baudrillard, quien, citado por Valis (2013, p. 561), desprecia el coleccionismo por ser “infantil e indigente y a los coleccionistas por ser especímenes de una humanidad mermada”, la cual busca abreviar la historia para cubrir sus vacíos sentimentales.

---

<sup>2</sup> Es la estructura que da identidad y significado a la colección.

<sup>3</sup> Según Leighton (2013, pp. 49-50), Freud inició su colección en 1896; en el momento de su muerte, había recopilado más de 3000 antigüedades, que incluían objetos procedentes de Egipto, Grecia, Roma, Asia y América del Sur.

<sup>4</sup> Una de las razones por la cual Freud coleccionó era para recrear un espacio único, impactante y revelador, apropiado para la práctica psicoanalítica (Leighton, 2013, p. 52).

<sup>5</sup> Coleccionista venezolana de arte moderno. Directora de la Fundación Cisneros. En el 2016, donó 102 obras de arte de las décadas comprendidas entre 1940 y 1990 al Museo de Arte Moderno de Venezuela.

En esa línea, el historiador del arte y coleccionista alemán Werner Muensterberger<sup>6</sup> agrega que la existencia de los objetos cubre las deficiencias emocionales y las tendencias depresivas de los coleccionistas.

Desde la literatura, también se brinda un perfil del coleccionista. Por ejemplo, en la novela *El amante del volcán*, Susan Sontag realiza una aguda percepción psicológica del coleccionista. Esta historia está inspirada en sir William Hamilton, embajador británico en Sicilia durante el siglo XVIII, quien en la novela juega el rol de *cavaliere*, conocedor y apasionado del arte. La narración rescata elementos constantes en el tipo patológico del coleccionista como, por ejemplo, el anhelo desenfrenado por la posesión de lo inusitado y la ansiedad por completar una colección ideal, aunque esta sea una meta ilusoria (Sontag, 1995, p. 95). Sobre esta novela, la historiadora del arte Teresa del Conde (1997) comenta que

el carácter del coleccionista es minucioso, escéptico. La autoridad del coleccionista reside en su habilidad para decir: no, esto no. A pesar de que en el alma de cada coleccionista hay un vulgar almacenero, su avidez debe correr pareja con la energía de sus rechazos. (p. 601).

De lo anterior, se colige la capacidad que debe poseer un coleccionista “entrenado” al momento de decidir qué adquirir y qué no.

### 1.1 Visión panorámica del coleccionismo del arte de Europa y Latinoamérica

Algunos autores sugieren que el origen del coleccionismo artístico proviene de la acumulación de los botines de guerra en el palacio de Nabucodonosor II, llamado Gabinete de Maravillas de la Humanidad<sup>7</sup>, que en 1176 a. C. fue saqueado por los elamitas (Hernández, 1994, p. 14). Sin embargo, este hecho solo prueba la existencia de tesoros artísticos en Babilonia.

De igual manera, la acumulación de objetos se presenta en la antigüedad clásica y genera una dinámica en torno a los triunfos personales.

---

<sup>6</sup> Autor de *Collecting, an unruly passion: psychological perspectives* (1994), texto que aborda un estudio psicoanalítico del coleccionista, al que describe como neurótico, fetichista y obsesivo.

<sup>7</sup> Denominado también Cámara de Curiosidades, donde los reyes y nobles acumulaban objetos preciosos y curiosos sin un orden en particular (Hernández, 1994, p. 14).

Los emperadores romanos favorecieron la adquisición de objetos artísticos; por ejemplo, Marco Agripa (63-12 a. C.) procuró la utilidad pública de las piezas, gesto que avaló el derecho del pueblo sobre los bienes romanos. Otros políticos y cónsules romanos con este mismo interés fueron Lucio Mummio, que poseía alrededor de 280 estatuas y, por su parte, Cayo Verres y Marco Emilio Escauro albergaron más de 3000 esculturas (Rodríguez, 1967, p. 15).

Los sectores privilegiados de la sociedad, emperadores y sacerdotes comenzaron la acumulación y el resguardo de obras de arte, las cuales reunieron en templos llamados *thesaurus*, para ofrendar a los dioses y las musas protectoras. Estos espacios son una forma primigenia del *museion* o museo, organizados por los *hieropoi*, responsables de inventariar y registrar la pieza, sus características, su funcionabilidad y su donante (Marco, 1997, p. 24).

A partir de la Edad Media, se evidencia una actividad más compleja y selectiva que respondió a lo que hoy denominamos como coleccionismo. Con el paso del tiempo, esta actividad se especializó, y fue necesario el conocimiento de diferentes materias, que dotan al coleccionista de una especial sensibilidad. Ciertamente, el poder adquisitivo condicionó el acceso a los estudios, lo cual fue corolario de que solo algunos pudieran acceder al arte.

### **1.1.1 Europa**

Los coleccionistas y grupos de poder se han afianzado mutuamente como un fenómeno típico de la ideología del arte y de la cultura a lo largo de la historia (León, 1990, p. 15). En tal sentido, la clase dominante estuvo representada, en la época medieval, por los reyes y papas, quienes mostraron interés por el reconocimiento construido sobre la base del prestigio social.

A partir del siglo XV, se puede establecer el inicio de un coleccionismo del arte basado en el valor histórico, artístico y documental, determinado por tres esferas: la religioso-clerical, la cortesana caballeresca y la burguesa (Hernández, 1994, p. 16; León, 1990, p. 22). Además, durante este periodo, la Iglesia reúne varias obras de arte, las cuales se colocan en las abadías, los monasterios y las catedrales, y se convierten en centros de enseñanza para

evangelizar. “La clase noble no sólo confiaba la educación y formación de sus miembros (a la Iglesia), sino que le cedió también importantes objetos de valor artístico e histórico que habían pertenecido a sus antepasados” (Linarez, 2008).

Autores como Francisca Hernández (1994, p. 16) y Vicenç Furió (2012, pp. 98-101) opinan que este ánimo de recepcionar piezas describe un coleccionismo. Siguiendo sus discursos, ambos autores aluden que, a partir del 1500, electo el papa Julio II, fue posible hablar de un proyecto de colección, pero recién en el pontificado de Farnese Pablo III esta propuesta se reafirma<sup>8</sup> en todo el Vaticano.

En Florencia, cuna del Renacimiento, se situó un interés por redescubrir el Medio Oriente, Grecia y Egipto, a través de las primeras expediciones y los descubrimientos que propiciaron la búsqueda de expertos en determinadas materias. En esta época, se establecen los inicios de un coleccionismo moderno, pues se introdujo un valor formativo, humanista y científico (León, 1990, p. 23); incluso, se incorporó otro sujeto en esta dinámica: el mecenas, quien fue benefactor y promotor.

El mecenazgo<sup>9</sup> artístico estuvo a cargo de la nobleza, que financió las obras de arte para obtener prestigio a gran escala y un activismo emprendedor (León, 1990, pp. 26-27). Entre las familias italianas que lo practicaron, estaban los Médici, Gonzaga, Strozzi, Borghese y Montefeltro.

Así, tenemos al coleccionista y mecenas Cosme el Viejo (1389-1464), quien logró acrecentar la fortuna de la familia Médici mediante gestiones comerciales. Su poder adquisitivo le permitió patrocinar varias construcciones arquitectónicas, entre las que

---

<sup>8</sup> El papa Julio II, deseoso de adquirir todas las obras significativas de la antigüedad clásica, decidió comprar el *Laoconte*, el *Apolo* y otras joyas artísticas para colocarlas en su jardín. Esta labor fue continuada por sus sucesores, León X y Pablo III (Hernández, 1994, p. 16; Furió, 2012, p. 99). Este último reunió una gran cantidad de obras donadas; de esta manera, conformó el tesoro eclesiástico que pasó a los inventarios de los monjes ilustrados (León, 1990, p. 20).

<sup>9</sup> Según Teixera (2000), *mecenas* es un “término que deriva del nombre propio de Mecenas, aristócrata romano, Cayo Clinio Mecenas, quien sirvió al emperador Augusto. (...) Como se comprueba en muchas políticas culturales, también Mecenas no era desinteresada: su propósito al estimular el arte y la cultura era glorificar el régimen de Augusto” (p. 325). Por otro lado, la definición que utiliza Garduño (2009) es la siguiente: “un mecenas mantiene bajo su servicio a un artista por tiempo prolongado; (...) A cambio, el artista produce lo que su mecenas le solicita, y generalmente, éste ejerce un monopolio sobre su producción” (p. 262).

destacan el Duomo, la iglesia de San Lorenzo y la Biblioteca de San Marcos. Asimismo, financió los proyectos de artistas como Donatello (Marco, 1997, p. 31).

El filósofo y mecenas Lorenzo el Magnífico (1449-1492) heredó e incrementó las colecciones de su padre y abuelo. Empezó a valorar las obras de arte por su complejidad técnica y su finalidad didáctica. Dichas obras adornaron jardines y claustros religiosos<sup>10</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVI, surgen los gabinetes de arte y los gabinetes de curiosidades, espacios que reunían objetos exóticos. Al respecto, la historiadora del arte Aurora León (1990) añade lo siguiente: “El coleccionista ‘virtuoso’ del Manierismo se recrea en lo raro, lo maravilloso, lo superfluo o lo precioso” (p. 29).

En 1587, el tratadista Gabriel Kaltemarekt analizó los tres grupos de objetos indispensables para formar un gabinete de curiosidades o *kunstkammer*, denominado también como “colección de arte”: el primero, comprendido por esculturas y pinturas; el segundo, integrado por objetos curiosos propios o foráneos; y el tercero, conformado por partes de animales extraños (Hastie, 2010). Aunque hubo varias iniciativas de gabinetes, estas resultaron efímeras y solo sirvieron de base para la formación de significativas colecciones, como las del Museo Británico en Londres.

A fines del siglo XVI, la tenencia de objetos se convierte en una obligación aristocrática. Destacan las colecciones de reyes y nobles; una de ellas fue la de Rodolfo II de Praga, rey de Hungría y principal comprador del norte de Italia, quien poseía una colección expuesta en cuatro ambientes con un total de 800 cuadros (Hernández, 1994, p. 18).

Así, el siglo XVI se convierte en la edad de oro del coleccionismo, pues incorpora la figura del tratadista de arte, quien respaldó, a través de sus juicios, las selecciones de los coleccionistas que otorgaban prestigio al artista (León, 1990, p. 29).

En Alemania, durante el reinado de Guillermo IV (1508-1550), se inicia la colección artística ducal de Múnich, enriquecida por su sucesor, Alberto V (1550-1579). Además de

---

<sup>10</sup> Uno de ellos fue el Jardín de San Marcos en Florencia, donde se creó una escuela de escultura en la que, posteriormente, se formó Miguel Ángel (León, 1990, pp. 26-28).

los mencionados, destacan otros dos grandes coleccionistas ingleses: lord Arundel, mecenas de Rubens y Van Dyck; y el duque de Buckingham, con un significativo conjunto de esculturas.

En paralelo, el coleccionismo privado en Inglaterra crece a una treintena de coleccionistas. Tres de ellos, “esenciales en la fundación de las colecciones del Museo Británico, fueron sir William Hamilton, Richard Payne Knight y Charles Townley” (Furió, 2012, p. 110).

En España, la idea de colección tiene su antecedente más inmediato en el reinado de los Reyes Católicos, quienes comienzan a reunir objetos de cerámica, cristal y oro, además de telas, alfombras y tapices. Este acervo se incrementó durante el reinado de Carlos V, gestión que inició una nueva etapa del coleccionismo monárquico español. Los inventarios de la época dan a conocer la variedad de piezas heredadas y adquiridas, las cuales configuran el coleccionismo artístico de su sucesor (Hernández, 1994, p. 37-38).

Siguiendo esta línea, destaca la figura de Felipe II, cuyo gusto por las artes comenzó durante sus viajes a los Países Bajos, donde adquirió, entre otros objetos, pinturas flamencas. Sus acervos se guardaron, principalmente, en dos palacios: el Alcázar de Madrid y el Escorial. El primero cuenta con un gran número de obras distribuidas en cámaras y galerías; el segundo, denominado *Theatrum Totale*, es considerado no solo un edificio emblemático, sino también el primer museo principesco de Europa (Bolaños, 2008, p. 62), además es un lugar que albergó más de 1500 lienzos.

Un episodio de trascendencia para el coleccionismo es la Revolución francesa en 1789, que trajo consigo el decomiso de bienes artísticos. Estos fueron destinados al museo de Napoleón en París y, luego, al Palacio del Louvre, por decreto de 1791<sup>11</sup>; en este último, se congregaron las colecciones que eran propiedad de la corona.

---

<sup>11</sup> Véase Hernández (1994, p. 25).



La apertura a Asia y América, la capacidad de viajar y la búsqueda de otros lugares<sup>12</sup> permiten que comerciantes y científicos formen colecciones de gran diversidad, las cuales facilitan documentar, en cierta medida, los modos de vida de diversas culturas.

En las postrimerías del siglo XVIII, todas las monarquías ven el coleccionismo del arte como un medio para consolidar el prestigio dinástico. Según León (1990, p. 33), la monarquía española ejerce tres acciones sobre el coleccionismo y el mercado: imponer el estilo de la corte, monopolizar la educación artística como instrumento del Estado y organizar estatalmente la producción de arte<sup>13</sup>.

En el siglo XIX, el coleccionismo se consolida gracias a una serie de factores: el fortalecimiento de redes de intercambio en toda Europa, el aumento de los mercados de arte y el incremento de las adquisiciones de la burguesía, la cual se distingue por su condición económica y formación intelectual (Mora, 2013, p. 8). Este contexto propicia el origen del comercio de arte, que tiene como figura principal al marchante, “anticuario enterado, capaz de juzgar la autenticidad de los objetos de arte, fechas y datos históricos, a la par que historiador y experto de estilos” (Cossío, 1994, p. 191), quien se dedica a la venta de objetos suntuarios.

En la primera mitad del siglo XX, con el desarrollo comercial europeo, la burguesía, que ha formado un patrimonio artístico, se interesa por objetos traídos de las expediciones científicas y antropológicas procedentes de Sudamérica. Esto impulsa un coleccionismo “americano”<sup>14</sup> de piezas arqueológicas, y otras de carácter etnológico y etnográfico.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los interesados en arte siguen en aumento. En Francia, se inauguran alrededor de 70 000 galerías, número similar al de Alemania, Italia y

---

<sup>12</sup> Este es el caso del descubrimiento de Herculano y Pompeya, acontecimiento que promovió el inicio de las primeras expediciones arqueológicas.

<sup>13</sup> Durante esta época, se produjo la creación de una serie de academias de carácter artístico en Viena (1770), Berlín (1786), Madrid (1752) y Londres (1768) (Pevsner, 1982, p. 103).

<sup>14</sup> Paz Cabello (1989, pp. 44-52) utilizó el término *americano* para referirse a todo aquello proveniente de países que fueron cuna de grandes civilizaciones prehispánicas.

España. Las galerías parisinas ofrecen al público un promedio de 15 exposiciones diarias, despliegue que gira en torno al coleccionista (Cossío, 1994, p. 195).

Gracias a las piezas halladas en las exploraciones arqueológicas realizadas en tierras americanas, se crea el Museo de América en España el 12 de abril de 1941, mediante decreto y durante la dictadura de Francisco Franco<sup>15</sup>. La colección formada por más de 25 000 objetos estaba compuesta de restos arqueológicos de América antigua, arte virreinal y etnografía del Nuevo Mundo; esta última contó con mayor cantidad de piezas (García y Jiménez, 2009, p. 85). Otros acervos de este museo provenían de donaciones, como del “marqués de Casa Calvo, diplomático español en Costa Rica, quien donó, en 1905, una colección arqueológica” (Cabello, 1989, p. 44). Trece años después, el abad Santiago Gómez de Santa Cruz obsequió 22 vasos de América antigua al museo. En 1920, el peruano Rafael Larco Herrera donó a Sevilla “600 vasos de cerámica, 50 piezas de metal y dos momias con su indumentaria procedentes de Trujillo” (Cabello, 1989, p. 45); además de la gran cantidad de piezas que entregó al Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

### 1.1.2 Latinoamérica

El coleccionismo del arte latinoamericano comparte particularidades con Europa, como el predominio adquisitivo de obras de arte por parte de la clase dominante y el manejo de las transacciones a nivel privado.

Los virreyes, los aristócratas y, más tarde, la burguesía republicana fueron los mayores poseedores de bienes; formaron colecciones guiadas, en un primer momento, por la curiosidad que los llevó a obtener conocimientos especializados, y algunos se convirtieron posteriormente en expertos (Cossío, 1994, p. 180). El capital disponible les otorgó mayor solvencia. Mostraron su opulencia al adquirir joyas y ornamentos (Marco, 1997, p. 19). Esta

---

<sup>15</sup> Véase García y Jiménez (2009, p. 89). “Siguiendo la línea ideológica del momento, el decreto de fundación exponía que su área de acción era exclusivamente América y su fin patentizar la gesta del descubrimiento y estudiar las culturas indígenas, el arte colonial y la obra misional, de los cronistas y los jurisconsultos. Las colecciones fundacionales fueron las de la Sección de Etnografía del Museo Arqueológico Nacional” (Cabello, 1989, pp. 49-52).

riqueza se refleja en los inventarios de bienes como, por ejemplo, los del conde de San Isidro donde se indica lo siguiente:

Sigue el menage de Casa a quien primeramente en la sala Dos docenas de sillas de brazos (junto) dos mesas redondas. (...) Item. dos canapees de bagueta (...), veinte y seis lienzos de distintas advocaciones con sus marcos dorados (...), dos lienzos de pinturas Romanas, (...) un guardarropa embutido, (...) doce taburetes Ingleses con asientos de fondo verde (...) dos retratos del primero, y tercero conde de San Isidro con sus marcos dorados. (...) Sigue la cuadra (...) seis espejos con marcos de chistal grandes. (Archivo General de la Nación, 1771, pp. 421-422).

Lo mismo es factible observar en el registro de bienes de Maria Ignacia Zeballos: “Primeramente se ponen en inventario quatro canapees forrados en Bague a de Guamanga (...) treinta y siete lienzos de varios tamaños con oja de Laurel dorada (...) tres (dichas) de piedra de Guamanga doradas (...)” (Archivo General de la Nación, 1772, p. 487).

Como parte de la propaganda, también manifiestan su riqueza ante el rey por medio de obsequios. Al respecto, Aguiló (1990, p. 109) señala que, en 1534, llegó a la Casa de Contrataciones de España un conjunto de tinajas escultóricas, de procedencia peruana y venezolana, con 60 libras de oro pertenecientes a la reina Juana.

En el periodo virreinal, se evidencia la presencia de viajeros, algunos de los cuales arriban a través de misiones científicas, expediciones continuadas en el siglo XIX. Respecto a ello, el investigador Pascal Riviale brinda una relación de expediciones arqueológicas que informan sobre los franceses que llegaron a tierras americanas y recopilaron objetos del Perú antiguo, etnográficos y científicos, los cuales remitieron a la corona. Este patrimonio es un valioso aporte para el inicio del coleccionismo arqueológico<sup>16</sup>.

A fines del siglo XVIII, surge una nueva perspectiva hacia el arte. Con la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, decretada por Carlos III en 1783, se impone el “buen gusto” y prepara el camino para reemplazar a los artesanos gremiales por los artistas (Acha, 1993, p. 91).

A inicios del siglo XIX, la inestabilidad producida por las luchas de independencia en México, Argentina, Venezuela, Chile, Colombia y Perú marca la ruptura con España y con

---

<sup>16</sup> Véase Rodríguez (1967).

sus ideas monárquicas. Esta situación compleja no facilita el desarrollo de las expresiones artísticas, ni del entramado en el que el coleccionismo se inserta.

Entre los estudios revisados, México y Argentina son los países latinoamericanos de los que se ha localizado más información referida a colecciones particulares. A continuación, se describe, brevemente, el coleccionismo en los países referidos.

### 1.1.2.1 El coleccionismo privado

Durante el siglo XIX, el coleccionismo privado en América Latina es realizado por un reducido número de personas. Lo más solicitado es el arte europeo; en “Buenos Aires, por ejemplo, el coleccionismo es iniciado por Manuel José Guerrico, quien, en 1848, regresó a Argentina, luego de diez años de exilio en París, con una colección de pintura italiana de los siglos XVI y XVII” (Navarrete, 2007).

El crítico de arte venezolano José Antonio Navarrete (2007) menciona algunas de las primeras colecciones privadas latinoamericanas de arte europeo del siglo XIX, cuyas piezas fueron posteriormente donadas a museos públicos, como la de Alberto J. Pani<sup>17</sup> (Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México), Antonio Santamarina (Museo Nacional de Bellas Artes<sup>18</sup>, Buenos Aires), Oscar B. Cintas (Museo Nacional de Bellas Artes<sup>19</sup>, La Habana), Raymundo Ottoni (Museo Chácara do Céu<sup>20</sup>, Río de Janeiro). En Perú, sobresale la colección de Manuel Ortiz de Zevallos<sup>21</sup> (Lima) que, posteriormente, se desintegró.

---

<sup>17</sup> “Alberto Pani se inició como coleccionista en la segunda década del siglo XX” (Navarrete, 2007) [en línea].

<sup>18</sup> “Antonio Santamarina compró su primera obra a los 15 años de edad, en 1895. La colección Antonio y Mercedes Santamarina, donada en 1957 al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, incluye, entre otras, obras del impresionismo y el posimpresionismo europeo. Esta colección constituyó uno de los núcleos principales del patrimonio de arte europeo de este museo” (Navarrete, 2007) [en línea].

<sup>19</sup> “Al reinaugurarse el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, el 14 de diciembre de 1955, se incluyeron en las salas permanentes de arte europeo obras en préstamo de Oscar B. Cintas (1887-1957). Luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, un importante lote de la colección de Oscar B. Cintas fue subastado en Nueva York en 1963, pocos años después de la muerte del coleccionista. Otro lote se conserva en los Estados Unidos” (Navarrete, 2007) [en línea].

<sup>20</sup> En 1892, la colección fue adquirida por Raymundo de Castro Maya en una subasta del Hôtel Druot y tras la muerte de Castro, esta fue heredada a su hijo, quien la amplió significativamente (Navarrete, 2007) [en línea].

<sup>21</sup> Contó con una cantidad considerable de pinturas, de las cuales enfatiza lo siguiente: “(...) que sería rica por su valor artístico aun cuando fuera mucho menos numerosa, i está llamada a establecer una enseñanza sólida i trascendental, no menos que a educar el gusto del público” (Gutiérrez, 1900, p. 210).

En Argentina, las colecciones que destacan son tres: la de Manuel José de Guerrico (1800-1876), la de Adriano Rossi (1814-1893) y la de Benito Sosa (1839-1909). El caso de la primera es interesante porque Guerrico también era artista<sup>22</sup>. Pionero del coleccionismo del arte en Argentina, reunió un acervo compuesto por óleos religiosos de escuelas española y flamenca. Entre estas últimas, destacan obras de Van Dyck, Carracci, Zurbarán y copias<sup>23</sup> que conforman una colección de 45 cuadros que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes (Pacheco, 2005, p. 9).

Tres años después, 1851, la colección de Adriano Rossi estaba constituida por una treintena de pinturas con escenas de género realizadas por Ignacio Manzoní, artista italiano residente en Buenos Aires, activo entre 1851 y 1888 (Baldasarre, 2006, p. 198). Rossi forjó una imagen pública ligada a intereses plásticos que, sumados a su práctica cultural y compromiso social, le permitieron distinguirse del resto de los coleccionistas. Años después de su muerte, en diciembre de 1896, sus piezas ingresaron al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes (Baldasarre, 2006, p. 198).

Al igual que Rossi, Juan Benito Sosa donó, en 1877, 48 cuadros “de salón” al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata; entre ellos, figuraban *El embarque de Colón en el puerto de Palos para el descubrimiento de América* del portugués Ricardo Balaca (Baldasarre, 2006, p. 300).

Dada la naturaleza de esta investigación, interesa también mencionar, en este breve panorama, datos relacionados al arte popular en Argentina.

En cuanto al coleccionismo del arte popular en este país, el periodo entre las décadas 1920 y 1940 se caracteriza, según el investigador Marcelo Pacheco (2005, p. 143), por una

---

<sup>22</sup> Manuel José de Guerrico siguió estudios en Bellas Artes. Sus obras fueron opacadas por la opinión del presidente de la nación, quien las tildó de “moda de gringos” (Obligado, 1903, p. 348). Véase Baldasarre (2006, p. 296); Pacheco (2005, p. 9).

<sup>23</sup> La época de la reproductibilidad técnica del arte ya tenía una intensa historia antes del siglo XX. Durante más de 300 años, la mayor parte de recursos y las ansias de prestigio giraron en torno al coleccionismo de copias. Por ejemplo, “Francisco I, Carlos Estuardo, Felipe IV, todos ellos exquisitos coleccionistas, no parpadearon a la hora de gastar ingentes cantidades de dinero en obras que no dejaron de ser meras réplicas de originales antiguos” (Furió, 2012, p. 128).

actividad privada dedicada a adquirir pintura con una temática de reivindicación indígena<sup>24</sup>. Sin embargo, el autor no menciona a un coleccionista específico.

En tanto, en México, la Academia de San Carlos juega un papel fundamental en el quehacer artístico al brindar una plataforma de difusión del arte decimonónico (Garduño, 2009, p. 412). Un caso interesante es la recepción de un conjunto artístico proveniente de la ciudad de Puebla<sup>25</sup> por medio del legado de dos personalidades: Joaquín Cardoso<sup>26</sup> (1802-1878), quien vendió un lote de 25 piezas en 1881; y Alejandro Ruiz Olavarrieta (1821-1895), gracias a quien ingresaron 300 cuadros de maestros europeos en 1908<sup>27</sup> (Garduño, 2008, pp. 200-201).

Asimismo, hubo coleccionistas que apostaron por el arte mexicano. Por ejemplo, Felipe Sánchez Solís (1816-1882), patrocinador y mecenas, inició su colección en 1869; entre otras piezas de arte, poseía dos cuadros relevantes del nacionalismo pictórico: “*El descubrimiento del pulque*, pintado en 1869 por José Obregón y *El Senado de Tlaxcala*, composición de Rodrigo Gutiérrez en 1874” (Sánchez, 1997, p. 79).

A fines del siglo XIX e inicios del XX, el interés por el arte europeo continuó vigente. Surgieron coleccionistas como Alberto J. Pani, a quien se sumó Marte Gómez (1896-1973) y Alvar Carrillo Gil (1898-1974), quienes estuvieron interesados en el arte moderno mexicano<sup>28</sup>.

El ingeniero Alberto J. Pani (1878-1955), tras su estancia en París como diplomático mexicano en 1922, se interesó por la pintura posrenacentista europea. Formó una colección

---

<sup>24</sup> Según Helguera (2003, p. 144), a partir de 1920 se configuran nuevas colecciones con dicha temática.

<sup>25</sup> “(...) el señor Sánchez Solís, el maestro afable, el diputado juicioso, regala al Estado de Puebla, una colección de retratos de sus gobernadores” (Martí, 1875, pp. 276-277).

<sup>26</sup> Abogado y político prestigioso adepto del liberalismo.

<sup>27</sup> Báez (2003, pp. 369-379) cita que, en la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, se encuentra el inventario de pinturas y piezas de cerámica legadas por el señor Alejandro Ruiz al Palacio Nacional.

<sup>28</sup> Inés Amor, citada por Manrique y Del Conde (1987, p. 242) —fundadora de la Galería de Arte Mexicano—, menciona que un coleccionista del arte realiza adquisiciones de más de diez objetos anualmente. Sin embargo, vemos muy relativa esta aseveración porque el calificativo de coleccionista no se define (en la presente investigación) por lo cuantitativo, ya que un coleccionista puede dedicarse a comprar menos e investigar más y, por ello, no deja de serlo. Además, la periodicidad no necesariamente se ajusta al tipo de coleccionista visto en el estudio.

con obras comprendidas entre los siglos XV y XIX (Garduño, 2009, p. 413). Gracias a su posición social, se mantuvo en contacto con el poder político, al cual decidió vender sus obras.

Por otro lado, el ingeniero Marte R. Gómez, funcionario público durante el gobierno de Emilio Portes Gil, tenía preferencia por el arte moderno mexicano con el cual conformó su acervo a partir de 1923<sup>29</sup>. Su predilección por las pinturas de Diego Rivera lo llevó a documentarlas para que estas trascendiesen en el tiempo (Garduño, 2009, pp. 416-418).

Una figura sobresaliente es Alvar Carrillo Gil, a quien la investigadora Ana Garduño le dedica el libro *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil* (2006). En dicha obra, la autora destaca sus distintas facetas de crítico, patrocinador, difusor cultural, pintor autodidacta<sup>30</sup> y coleccionista de arte más importante de México a mediados del siglo XX<sup>31</sup>. Carrillo Gil destinó su dinero a formar un conjunto artístico con obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Diego Rivera, entre otros. Colección que inauguró el Museo Alvar Carrillo Gil (MACG).

Este contexto del siglo XX contribuye a estimular la producción de arte mexicano. La imagen de nación surgida en el siglo XIX se consolida a partir del muralismo y del arte popular, los cuales fortalecen y reconfiguran la identidad colectiva (Garduño, 2010b, p. 3).

Con respecto al arte popular, una primera propuesta estatal fue la Exposición Nacional de Artes Populares (1920), sobre la cual Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl, comenta:

Esta exposición canalizó el sentimiento público hacia una mejor comprensión del arte nacional, y las consecuencias comerciales y artísticas que de ella se han derivado son realmente importantes. La propaganda hecha en torno a la exhibición despertó el interés público. La demanda de objetos de manufactura popular ha aumentado considerablemente. (...) Hoy en día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar “al estilo de la Exposición”. (Murillo, 1922, p. 22).

---

<sup>29</sup> Al parecer, la fecha se remitió a la primera obra adquirida por Marte R. Gómez, *Bañista de Tehuantepec*, realizada por Diego Rivera. Por otro lado, Inés Amor discrepa de dicha fecha y pone su iniciación desde la década del treinta (Manrique y Del Conde, 1987, p. 232; Garduño, 2006, p. 47).

<sup>30</sup> Empezó su labor como pintor desde 1950, cuando tenía alrededor de 52 años, con obras de tendencia abstracta usando la técnica del *collage* (Garduño, 2009, pp. 231-233).

<sup>31</sup> En la revista *Time* del año 1955, se le etiquetó como “el coleccionista número uno de México”.

En este panorama, se debe destacar una figura relevante del coleccionismo del arte popular: el mexicano y notable miembro de la burguesía local Francisco Iturbe (1879-1957), quien, entusiasmado con el arte tradicional mexicano, inició su colección a principios de los años veinte. Entre las obras, se encontraban las tallas del artista mexicano Mardonio Magaña (Garduño, 2010b, p. 14), considerado por Diego Rivera como el primer escultor tradicional del siglo XX, continuador de la plástica del valle de Anáhuac.

Otras personalidades que optaron por iniciar una colección de arte popular son Franz Mayer y el matrimonio Rivera-Kahlo, todos de trayectoria conocida en la historiografía mexicana.

Así el financiero y bibliófilo Franz Mayer (1882-1975) comenzó su colección en 1919, enfocada en el arte decorativo de los siglos XVII al XIX, con cerámica y orfebrería (Sánchez, 2013, p. 55), de alrededor de 9500 objetos<sup>32</sup>. Esta actitud favoreció la “exaltación del trabajo artesanal, de tipo preindustrial, que también fue consumido por un sector de la nostálgica sociedad mexicana” (Garduño, 2009, p. 415). Años después, Mayer donó parte de su acervo al Museo de San Carlos y, en 1970, mediante un fideicomiso del Banco de México, les entregó otra parte.

Entre los artistas que contribuyeron a fomentar el gusto y la difusión del arte popular mexicano, están Diego Rivera y Frida Kahlo, con una labor encomiable. Una gran muestra de ese interés se reflejó en la Casa Azul, casona de 1904, donde vivió la pintora, actualmente Museo Frida Kahlo. Alrededor de 1930, la pareja empezó a reunir objetos, los cuales ocuparon un lugar especial en el inmueble; por ejemplo, en su comedor, Frida y Diego colgaron pinturas populares de fines del siglo XIX e inicios del XX. En este rescate, habían exvotos, piezas de alfarería de la familia Panduro de Jalisco, objetos en barro vidriado de Michoacán (platos, tazas, lozas y vasijas con el característico color verde) y otras piezas que hoy se mantienen en el museo (Garduño, 2010b, p. 16-23).

---

<sup>32</sup> “La colección de arte ha aumentado a más de 11 300 piezas decorativas, y el acervo bibliográfico, a 22 000 volúmenes, los cuales se resguardan en la Biblioteca Rogerio Casas-Alatriste H., abierta a la consulta del público” (Sánchez, 2013, p. 56).



No se puede evitar mencionar a María de los Dolores Olmedo y Patiño Suárez (1908-2002), artista mexicana e interesada en el arte popular, con el que tuvo un acercamiento a partir de su encuentro con Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. Bajo la guía del muralista, ella comenzó a comprar arte popular. En su afán, reunió alrededor de 750 piezas, entre cerámicas, textiles y objetos de metal, los cuales conforman el Museo Dolores Olmedo, que comenzó su funcionamiento en 1994<sup>33</sup>.

## **1.2 El coleccionismo del arte en el Perú**

Durante la época virreinal, se producen cambios en los virreinos a causa de las reformas borbónicas, que debilitaron el poder de la Iglesia. A partir de 1718, Sevilla deja de ser el centro del comercio marítimo, lo cual redujo los ingresos al Callao (Deustua, 1969, p. 155).

La inquietud por coleccionar lo “exótico”<sup>34</sup> tiene un preámbulo necesario de comentar, pues en Latinoamérica comienza a perfilarse la idea de un coleccionismo arqueológico (S. Acevedo, entrevista, 4 de junio de 2015) desde fines del siglo XVIII, siendo el siglo XIX una etapa de reconocimiento científico de objetos del Perú antiguo.

El historiador Pascal Riviale (2000, p. 109) presenta un cuadro de distribución de 32 misiones arqueológicas en América Latina, donde se comprueba que el Perú fue el centro de atención gracias a las descripciones dejadas por los cronistas, quienes despertaron la curiosidad del público europeo. Así, ocurrieron diez misiones en Perú; nueve en América del norte; cinco en América central y diecisiete en América del sur.

---

<sup>33</sup> Véase Museo Dolores Olmedo (s.f.).

<sup>34</sup> Calificado así por los viajeros y visitantes a tierras peruanas. Véase Riviale (2000); Velásquez (2010); Rivera (1972).

A partir del siglo XVIII, al Perú llegan algunas expediciones científicas que se intensifican durante la república, de tal manera que la circulación de objetos destinados a museos europeos se incrementa sobremanera<sup>35</sup>.

Durante el virreinato, las expediciones arqueológicas son encabezadas por viajeros, quienes, autorizados por la Corona española, adquieren una considerable cantidad de objetos que luego remitieron a Europa<sup>36</sup>; estos aparecieron con frecuencia en los catálogos de venta durante la segunda mitad del siglo XVIII (Riviale, 2000, p. 334).

Riviale (2000) considera a los viajeros como coleccionistas, cuando los define como “toda persona conocida o mencionada por haber estado en posesión (por un lapso más o menos largo) de antigüedades andinas a lo largo del siglo XIX” (p. 387). Concepto que difiere del coleccionismo aquí tratado.

Del listado que este investigador entrega, destacan por orden cronológico Théodore Ver<sup>37</sup>, Charles Wiener<sup>38</sup> y Léonce Angrand<sup>39</sup>, quienes reunieron una gran cantidad de piezas durante su prolongada estadía en el Perú (Riviale, 2000, pp. 392-449).

Desde el inicio de la república, el Estado peruano también reúne objetos arqueológicos en el primer Museo Nacional (1822-1826), proyecto impulsado por Bernardo Monteagudo<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> La compra de colecciones mexicanas por parte de museos franceses fue realizada por Franck (1832) y por Seguin (1833); de colecciones peruanas, por Lemoyne (1854). A fines del siglo, se incrementaron compras de museos norteamericanos y alemanes. Véase Tello y Mejía (1967); Riviale (2000).

<sup>36</sup> Véase el listado de expediciones arqueológicas realizado por Riviale (2000, p. 334).

<sup>37</sup> Instalado en el Perú desde 1860, el arqueólogo francés Théodore Ver fue el encargado de tres misiones antropológicas, de las cuales donó cerca de 400 piezas a la Sociedad de Antropología de París en 1875 y 1876. Entre estas piezas, se encontraron vasos de metal, estatuas de terracota, textiles, husos de madera, entre otros, procedentes de Ancón y Pachacámac (Riviale, 2000, p. 392).

<sup>38</sup> Dirigió una misión hacia Perú y Bolivia por encargo del Ministerio de Instrucción Pública de París el 9 de julio de 1875, fecha en que reunió entre 2500 y 4000 piezas (Riviale, 2000, p. 449).

<sup>39</sup> Vicecónsul de Lima, compró alrededor de 300 objetos del Perú antiguo que, posteriormente, fueron transferidos al Museo de Etnografía del Trocadero. A ese lugar, también envió una serie de álbumes con dibujos, acuarelas, grabados y un fondo cartográfico, los cuales fueron reunidos por él en tres grandes portafolios —el tercero correspondía a Perú— y hoy son resguardados en la Biblioteca Nacional de París (Riviale, 2000, pp. 387-388).

<sup>40</sup> “Julio C. Tello y Mejía Xesspe, en su libro *Historia de los Museos nacionales 1822-1946* (1967), refieren que la presencia del Museo Nacional se origina mediante el Decreto Supremo del 2 de abril de 1822” (Vargas, 2009, p. 25). Posteriormente, en 1825, por el decreto promulgado por Hipólito Unanue, se instaló en una sala de lo que había sido sede de la Inquisición y, luego, en la Biblioteca Nacional (Vargas, 2009, pp. 11-27).

Este espacio contiene una pequeña colección de minerales, medallas<sup>41</sup>, monedas<sup>42</sup> y pinturas que prescindieron de un sistema de catalogación.

Los esfuerzos del Gobierno resultan imperceptibles ante un Estado dividido territorialmente y con sublevaciones de todo tipo, sobre todo políticas por la lucha del poder en contra del régimen republicano. El gobierno no se veía satisfecho con el reciente orden, por lo que fue un reto difundir una cultura que se alimentara de nuevas ideas e imágenes acerca de qué era lo peruano (Contreras y Cueto, 2007, p. 43).

Esta situación de descentralismo cambia drásticamente hacia 1840 con la Era del Guano, durante el primer gobierno de Ramón Castilla (1845-1851). Se realizaron las “primeras exportaciones al viejo mundo, pero se asentó en la década siguiente, cuando los ingresos derivados de las exportaciones causaron una revolución en las finanzas públicas” (Contreras, 2002, p. 15).

Un caso aparte es José Mariano Macedo<sup>43</sup>, médico peruano incluido también en el índice biográfico de Riviale. Docente de la Facultad de Medicina de San Fernando, desarrolló su afición coleccionista desde 1858. Cuatro años después, su patrimonio arqueológico de más de mil piezas, dispuesta en su casa museo, se triplicó. En 1881 fue adquirida por el Museo Etnológico de Berlín<sup>44</sup>.

La bonanza económica genera el incremento de ingresos, sobre todo a la élite limeña, que pasa a disputar el liderazgo político con los caudillos militares. Años después, la venta de guano deja al Estado con un déficit financiero que comienza a evidenciarse desde 1869,

---

<sup>41</sup> Véase Vargas (2009, p. 56).

<sup>42</sup> Las colecciones numismáticas fueron bien valoradas entre la alta sociedad limeña e, incluso, ya en el siglo XX, Emilio Gutiérrez de Quintanilla menciona: “D. Enrique Rávago V. ofreciendo en venta al Gobierno una colección numismática compuesta por 346 piezas de ellas, 14 de oro, 291 de plata, 106 de cobre i 7 de nickel; y la colección de Julio Silva i A., quien ofrece en venta i al precio de Lp. 300, una colección de monedas i medallas de oro, plata i cobre, que se compone de CIENTO VENTIUNA PIEZAS” (Gutiérrez, 1921, pp. 13-33).

<sup>43</sup> Nació en Ayaviri (Puno) en 1823, y falleció en 1894. “Cirujano mayor del Ejército y médico particular del presidente Castilla” (Riviale, 2000, p. 427).

<sup>44</sup> Véase Riviale (2000, p. 427).

durante la presidencia de José Balta, quien pacta un monopolio del guano con la casa Dreyfus (Contreras y Cueto, 2007, p. 120).

En este marco de la Era del Guano, surge la significativa, sino la primera, colección particular de arte que se vislumbró como paradigma del coleccionismo en nuestro país: el valioso acervo artístico del trujillano José Dávila Condemarán (1799-1882), escritor, político, diplomático y rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1854.

En Lima, Dávila Condemarán crea con su peculio un museo-pinacoteca en 1862. Este se inaugura con la asistencia del entonces presidente de la República, Mariano Ignacio Prado y otras personalidades. En dicho museo, sobre el dintel de una de las habitaciones, destaca la siguiente inscripción: “El 28 de Julio de 1862, Aniversario de la Independencia. Un peruano fundador de ella abre á sus compatriotas Pinacoteca y Museo De Antigüedades y bellas artes” (Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarán, 1862, p. 6).

El conjunto artístico se distribuyó en habitaciones, salones y corredores decorados con tapices, cuyo estilo jugó con los mobiliarios ricos en detalles, forrados en baqueta y dorados. En la primera sala, se colocaron 74 cuadros de pequeñas dimensiones, obras de diversos artistas, entre los que figuraron: “El famoso cuadro de la *Piedad filial* ó la *Caridad Romana* cópia del acreditado pintor Pozo. *Los muchachos comiendo melón*, obra de Murillo. *La Inocencia* pintura al pastel, obra romana. *La Sibila de Cumana*, obra romana” (Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarán, 1862, p. 7).

En el salón principal, se exhibieron colecciones de libros, pinturas, grabados, litografías y fotografías. En el ingreso de una de las galerías, destacó un conjunto de estatuas de bronce y obeliscos de piedra, además de vasos, tejidos y orfebrería del Perú antiguo. También se identificaron obras de los artistas peruanos Ignacio Merino y Luis Montero, las cuales son descritas de la siguiente manera:

[...] y otra del peruano Montero; un vapor bordado en el país, y otras varias cosas especiales como labores de la China. Un retrato obra del señor Merino; otro retrato del Venerable señor Arriaga Obispo que fue de Chachapoyas, del peruano D. Eusebio Paz, discípulo del Sr. D. Matías Maestro. (Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarán, 1862, p. 26).

El catálogo de la colección Condemarín fue impreso en París hacia 1867, en tres tomos que consignan el inventario de las obras adquiridas por el coleccionista. Tras su muerte, dichos documentos fueron desechados por “alguna mente ignorante” (Gutiérrez, 1900, p. 83).

Se puede inferir que esta importante colección es el resultado de la bonanza del guano, etapa que fue denominada por el historiador Jorge Basadre como Prosperidad Falaz.

Esta relativa estabilidad, lejos de constituir un Estado homogéneo, deriva en la cruenta guerra con Chile (1879-1883), que, entre otras cosas, trajo consigo saqueos a la propiedad pública y privada. La falta de estabilidad política y la poca preparación militar conducen al país a la derrota y a un clima de incertidumbre, pues las tropas chilenas se apoderan, entre otros objetos, de obras de arte<sup>45</sup>.

La situación económica de la posguerra deriva en una fase de austeridad. La guerra deja en bancarrota al país y la vida cultural entra en una pausa temporal. Tras ello, vino la denominada etapa de Reconstrucción Nacional (1885-1899), que restablece cierto orden en el Perú.

A este complejo escenario político y económico, sobrevivió el magnífico conjunto de obras de arte del reconocido diplomático Ricardo Ortiz de Zevallos y Tagle (1845-1919), cuyo acervo fue heredado de su padre Manuel Ortiz de Zevallos García (1809-1882), ministro de Hacienda y de Relaciones Exteriores del Perú durante el segundo gobierno de Ramón Castilla (1858-1862). Este, probablemente, adquirió su obra durante el contexto de la bonanza económica del guano y, aunque no se ha establecido la fecha exacta en la que inició dicha colección, se sabe que fueron legados a Zevallos y Tagle alrededor de 881 cuadros firmados por artistas europeos (Gutiérrez, 1900, pp. 228-229)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> El decreto sobre el envío de objetos de arte, firmado por Patricio Lynch el 13 de octubre de 1882, autorizaba la sustracción de las obras albergadas en el Palacio de la Exposición, las cuales se destinarían a ornamentar los paseos, jardines y parques chilenos (Lynch, 1883, s.p.).

<sup>46</sup> La colección estuvo compuesta por obras de diferentes tipos: “italiana (384 pinturas), flamenca (146), española (132), holandesa (118), francesa (41), alemana (24), inglesa (14), bizantina (2), hispano-peruana (12) y más” (Gutiérrez, 1900, pp. 228-229).

La pinacoteca, probablemente la más grande de la ciudad y del Perú, embelleció los ambientes de la casa solariega de los Torre Tagle<sup>47</sup>. Hacia 1870, el conjunto se incrementó gracias a la compra de dos grandes acervos ingleses e italianos, los cuales fueron catalogados por los pintores Bernardo María Jeckel y Julián Oñate y Juárez (Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 2016, p. 32).

Las piezas de este importante conjunto fueron exhibidas en una muestra inaugurada el 6 de enero de 1900. Las obras, datadas entre los siglos XVI y XIX, estuvieron distribuidas en once salas, en ambientes cotidianos y espacios intermedios como escaleras, corredores y arquerías. Al respecto, un anónimo articulista destacó lo siguiente:

En una de las más antiguas casas de la ciudad habita un caballero amable, que se llama Don Manuel Ortiz de Zevallos. Cualquiera que toque á la puerta de esa casa es recibido, pero diré que en general son los extranjeros los que se presentan. Los primeros peruanos parecen no conocer la colección. (Gran Galería de Pinturas Antiguas, 1899, pp. 5-6).

A propósito de esa cita, resulta interesante destacar la información brindada sobre la recepción del público de la época. Las colecciones Dávila Condemarin y Ortiz de Zevallos son, quizá, dos de los relevantes y escasos conjuntos habidos en Lima, pero que, lamentablemente, carecían de acogida. A diferencia de la primera colección, la segunda cuenta con un estupendo registro de obras.

Aquí entra a tallar el crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla quien publicó *La pinacoteca de Don Manuel Ortiz de Zevallos*, documento sin paralelo en el medio cultural peruano y de valiosa contribución a la historia del coleccionismo en el Perú. El texto presenta la catalogación de 900 cuadros, cuyos registros fueron organizados en los siguientes ítems: artistas, escuelas, época, dimensiones y precios (Gutiérrez, 1900, pp. 211-213). Además de sus aproximadamente 400 páginas, en este texto, se plantean las primeras interrogantes respecto a las atribuciones de 824 obras de arte.

---

<sup>47</sup> “Edificado en la primera mitad del siglo XVIII. Don Juan de Torre Tagle y Bracho, hidalgo natural de Santander, fue quien dispuso la construcción del Palacio. [...] Establecido en Lima, recibió en 1730 de Felipe V el título de marqués de Torre Tagle. [...] Fue heredada por los Ortiz de Zevallos [...] y el 27 de junio de 1918, la propiedad fue comprada por la suma de trescientos veinte mil soles oro” por el gobierno (Caballero, 1947, pp. 15-17). En la actualidad este inmueble es sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.

A fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, se desarrolla, en diferentes partes del Perú, un coleccionismo particular arqueológico. Así, tenemos a los extranjeros Max Uhle<sup>48</sup> y Carlos Dreyer<sup>49</sup>, y a los peruanos Caparó Muñiz<sup>50</sup>, Vidal Olivera y Vda.<sup>51</sup>, Emilio Montes de Segura<sup>52</sup>, Ana María Centeno de Romainville<sup>53</sup>, Jenaro Fernández Baca<sup>54</sup>, José Orihuela Yábar<sup>55</sup>, Rafael Larco Herrera<sup>56</sup>, entre otros.

### 1.2.1 El coleccionismo del arte en el contexto peruano de 1900 a 1950

En el contexto peruano, abordar el coleccionismo desde el mercado del arte ha permitido identificar la “relación en la cual dos grupos de personas son libres de tomar opciones que

---

<sup>48</sup> Nació en Alemania en 1856. Alrededor de 1874, donó su colección a la Sección de Antropología y Etnología del entonces Museo Histórico Nacional, que hoy es el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Rowe, 1998, pp. 5-24).

<sup>49</sup> Pintor nacido en 1895 en Alemania. Llegó al Perú alrededor de 1920 para establecer su estudio de pintura en Puno, el cual fue inaugurado por el presidente Augusto B. Leguía en 1929. Coleccionó piezas del Perú antiguo, actualmente exhibidas en el museo municipal Carlos Dreyer en Puno (Díptico de exposición permanente, s.f.).

<sup>50</sup> Abogado de profesión, estableció su colección de cerámicas cusqueñas en la casona del marqués Valle Umbroso que luego convirtió en museo. La Universidad Nacional del Cusco, hoy Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, compró su conjunto en 1919 para formar el actual Museo Inka (Kuon y Gutiérrez, 2009, p. 27).

<sup>51</sup> Hasta 1920, establecieron un pequeño museo en su casa ubicada en la calle Hatunrumiyoc, en Cusco.

<sup>52</sup> Natalia Majluf (2005, pp. 298-309) menciona la célebre colección del cusqueño Emilio Montes de Segura y Aldazábal; acompaña su texto con una imagen de un estante abarrotado de piezas del antiguo Perú.

<sup>53</sup> Coleccionista cusqueña, nacida en 1816 que valoró la cerámica y orfebrería inca. Clorinda Matto, en sus escritos, hace mención de ella y su “pasión caprichosa que casi raya en la locura” (Matto, 1954, p. 49; Majluf, 2005, p. 317).

<sup>54</sup> “Sin pretender una fama de arqueólogo, (...) afiliándose entre los coleccionistas de especies raras, Fernández Baca se dedicó a reunir pedazos de vasijas de arcilla que correspondieron a la cerámica Inca Imperial (...) clasificándolos cuidadosamente, analizando sus motivos ornamentales hasta descubrir todo el proceso artístico” (Valcárcel, 1971, pp. 7-8). Jenaro Fernández se dedicó más de 40 años a la exhaustiva labor de reproducir hasta 1300 diseños de cientos de fragmentos de cerámicas inca. Dicha labor la realizó junto con sus estudiantes y acompañados del auxiliar del curso, Rafael Tupayachi. Fernández describe que fue José Sabogal quien, a mediados de 1926, le insinuó la idea de dedicarse a la reproducción de diseños (Fernández, 1971, pp. 9-12; Kauffmann, 2011, pp. 17-24).

<sup>55</sup> Nació en Cusco en 1895, y falleció a los 85 años en 1980. Fue un empresario que se dedicó a la agricultura en el valle de Urubamba. Sus ganancias le permitieron coleccionar pintura virreinal cusqueña, vasos ceremoniales y arte popular. Gran parte de sus adquisiciones fueron donadas a diversos museos como el Palacio Arzobispal del Cusco, el Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, esta última con cerca de 128 piezas (Samanez, 2013, pp. 188-190). También realizó donaciones al Museo Nacional de la Cultura Peruana que, en acta de conformidad del 8 de abril de 1965, refiere la entrega de nueve keros con decoración incisa de la Colección Yábar. Véase Instituto de Arte Peruano (1965, folio 5).

<sup>56</sup> Coleccionista particular que regaló invaluables obras arqueológicas procedentes del Perú a museos europeos. El Museo de América y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid fueron favorecidas con 600 piezas donadas por él en 1920 (Kuon y Gutiérrez, 2009, p. 284). Parte de su colección se puede visualizar en <http://www.museolarco.org/> [en línea].

operan entre sí” (Baxandall, 1989, p. 63). Este modelo (mercado), los compradores (coleccionistas) y los vendedores (artistas) se construyen desde los procesos históricos, culturales y coyunturales que afectan a la sociedad peruana y a sus formas de adquisición de arte.

En las primeras décadas del siglo XX, se desarrolla, a través de la enseñanza, la producción y la exhibición de obras de arte, el interés por las artes. Respecto a la enseñanza, se abren academias como la Quinta Heeren de Teófilo Castillo<sup>57</sup>. En la línea de la difusión, destacan el Círculo Artístico, el Palais Concert y la sala de la Sociedad de Empleados de Comercio, así como:

los salones de la Fotografía de Luis S. Ugarte y de la Fotografía Valverde; así como también salones de exhibición pertenecientes a algunas familias aristocráticas de Lima, como Ciurlizza Maurer, Eguren Larrea, entre otros. (Di Franco, 2016, p. 25).

A pesar de que la actividad artística académica se había incrementado respecto al siglo XIX, las expectativas de estos artistas no fueron cubiertas. Así lo señala Mirko Lauer quien, identifica que “el mercado el arte fue limitado y más aún restrictivo para los artistas peruanos, quienes no podían vivir de su oficio” (Lauer, 2007, p. 56).

Esta situación cambió en cierta medida durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930), cuyo programa de mecenazgo artístico (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 37) favoreció un intenso apoyo a los pintores y escultores, a quienes se les otorgó trabajo en una serie de obras públicas. Incluso, Leguía adquirió obras<sup>58</sup> para decorar diversas estancias estatales como, por ejemplo,

seis cuadros para decorar los salones de Palacio de Gobierno y también los ministerios de Relaciones Exteriores y Justicia. Dos de esos cuadros, *El asesinato de Pizarro* y la *Sangre del Inca*, desaparecieron en el incendio de Palacio de 1921. Los demás cuadros, *La procesión del Corpus*, *Cuasimodo*, *El pleito de las calesas* y, finalmente, la *Llegada de la madrina*, estuvieron distribuidos en los ministerios. (Di Franco, 2016, p. 34).

---

<sup>57</sup> Esta academia se instaló en la Quinta Heeren, en 1906, en el taller del artista y crítico Teófilo Castillo, donde las lecciones se dieron al aire libre durante diez años y dos veces por semana (Villegas, 1996, p. 162).

<sup>58</sup> Leguía compró importantes colecciones arqueológicas como la de Bruning en Lambayeque (1921) y la de Víctor Larco Herrera (1924) con que se inicia el Museo Nacional de Arqueología. Ver “Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946”. *Revista Arqueológicas*, N°10. Lima, 1967.



El mecenazgo de Leguía no solo promovió un apoyo individual, sino también continuó la propuesta de José Pardo y Barreda (1915-1919), quien fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes. Dicha escuela, bajo la dirección del artista Daniel Hernández, concretó la tendencia europea del arte en Lima y fomentó los espacios de exhibición<sup>59</sup>, donde concurrieron los coleccionistas.

En este panorama, los coleccionistas privados continuaron adquiriendo obras en tiendas como la de “la familia Hochkoppler donde se vendían objetos de decoración, pinturas de gusto impresionista, principalmente de paisajes, a esta se sumó a la famosa Casa Welsch fundada desde 1858”. (Di Franco, 2016, p. 25)

Se identifican las sobresalientes actividades coleccionistas de Miguel Criado y Javier Prado Ugarteche, cuyos acervos forman un patrimonio único e irrepetible.

Emilio Gutiérrez se refiere al coleccionismo de Miguel Criado; particularmente, a sus 644 cuadros clasificados por escuelas y procedencias. Una buena parte de ellos están firmados por artistas europeos y de procedencia eclesial. Sobre ellos, señala lo siguiente:

De 18 conventos de Lima: 133, de los cuales, 33 de San Francisco de Asís, 23 de San Agustín, i 14 de San Pedro. De 6 iglesias, 10, i uno de la Casa de Ejercicios de San Francisco. De 13 Condes i Marqueses limeños, 170. De tres Virreyes, 4. De 25 coleccionistas menores, 123 de los cuales 25 de la sucesión Echenique, i 26 de la de Macedo. De distintos poseedores, 196. (...) 50 de la italiana, 7 de la francesa, 84 de la española, i 36 de la flamenca, a los que se agregaban en concepto de orijinales, estos otros: 21 de Ticiano, 7 de Tintoreto, 2 de Goya, 3 de Juan de Juanes, 1 de Rafael..., 6 de Zurbarán, 7 de Alonso Cano, (...) 38 de Murillo i 20 de Rubens. (Gutiérrez, 1900, pp. 88-90)

Otra valiosa colección es la de Javier Prado Ugarteche (1871-1921), legado que constituye la colección Memoria Prado<sup>60</sup>, acervo donado por el entonces presidente Manuel Prado Ugarteche a inicios de la década de 1960, el cual sirvió de base para crear el Museo de Arte. Javier Prado había reunido, en su casa de Chorrillos, una cantidad significativa de piezas del Perú antiguo, del virreinato, de la república, y obras de procedencia europea. Su

---

<sup>59</sup> “La primera exposición oficial de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes se realizó del 17 al 31 de enero de 1921 y se presentaron 363 obras entre dibujos, pintura y escultura y, en vista de la poca preparación que tienen los alumnos, no fue posible entregar distinciones o diplomas” (*Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1922, p. 53).

<sup>60</sup> “Las familias Prado y Peña Prado hacen entrega al museo de la colección Memoria Prado en 1961”. Recuperado de <http://www.mali.pe> [en línea].

conjunto fue adquirido en el tránsito de formas académicas tardías hacia las primeras manifestaciones de vanguardia, ámbito en el cual las negociaciones directas con el artista fueron reemplazadas por un mecanismo realizado a partir de intermediarios (Lauer, 2007, p. 62).

En suma, Prado reúne todas las características de un coleccionista con criterio amplio, capaz de apreciar el arte nacional. Al respecto, Ricardo Kusunoki menciona que el político compró, entre 1914 y 1915, varias obras de Francisco Laso<sup>61</sup>, dato comentado por Teófilo Castillo en uno de sus *Interiores limeños*, artículos a modo de crónica, ricos en detalles históricos, acompañados por fotografías donde se observan salones, corredores, habitaciones, bibliotecas, así como espacios opulentos con obras de arte del Perú antiguo<sup>62</sup>, virreinal<sup>63</sup>, académico<sup>64</sup> y europeo<sup>65</sup>.

A partir de estas crónicas, es posible conocer y acercarse al gusto estético, de la élite limeña por ornamentar su espacio cotidiano. Sobre la procedencia de algunos de los objetos, el crítico comenta que pueden ser heredados o adquiridos por los actuales propietarios.

Asimismo, Castillo comparte el interés del coleccionista al adquirir obras europeas, asiáticas y nacionales. María Wiese (1920), en una entrevista que le hizo al maestro en su estudio, comenta:

---

<sup>61</sup> Artista tratado en la conferencia sobre el siglo XIX en las colecciones del Museo de Arte de Lima en el marco del V Programa de Historia de Arte Peruano, realizado en la Biblioteca Nacional del Perú el 23 de febrero del 2016.

<sup>62</sup> Nótese la colección de alfarería en el armario del Dr. Javier Prado Ugarteche y del Sr. Carlos A. Velarde. “Los antiguos milenarios vasos forman filas compactas, nutridas. (...) Un chimú blanco se enseño por lo alto de una cornisa exhibiendo sus dibujos finos asepiados cual ánfora pompeyana” (Castillo, 1914d, p. 1568).

<sup>63</sup> Castillo (1915) mencionó las joyas de arte de la Beneficencia de Lima, en donde se hallaron las Constituciones de la Cofradía de la Virgen de la Soledad y la de la Purísima Concepción; ambos volúmenes con cuatro miniaturas en ténpera ejecutadas en 1652 (p. 1982).

<sup>64</sup> Nótese la crítica hacia las obras de Laso y Merino en la colección del Dr. José A. de Lavalle y Pardo. “El autorretrato de Lazo, magnífico, en toda la aceptación de la palabra (...). Entiendo que en toda la obra de Merino será inútil hallar algo equiparable como concepto á los *Funerales de Atahualpa* de Montero. Su *Resurrección de Lázaro*, su *Balboa*, no pasan de ser esplendidas manchas decorativas, donde el pensamiento histórico ocupa un plano secundario” (Castillo, 1914c, p. 1522).

<sup>65</sup> En los interiores de la casa del Dr. D. Francisco Moreyra y Riglos, se hallaron colecciones de artistas europeos. Castillo (1914b) indicó “*Los Desposorios de Santa Catalina* y *La Anunciación*, al óleo, sobre cobre. Estos dos cuadros se atribuyen a Rubens (...) Son efectivamente los Rubens más *Rubens* que hasta la fecha yo he visto en Lima” (p. 1392).

Nos va mostrando todas las maravillas de su colección. Rápidamente voy anotando un “Invierno”. Un bellissimo óleo de Sartorelli. “Cabeza de estudio” por Quiroz, el boceto de Lasso para su Santa Rosa, dos dibujos de Ignacio Merino, una “Melancolía” pastel de Witt, un óleo de Sagobal, otro de Barreda, pinturas japonesas de Kumisada y Kano Norinobu, acuarelas de González Gamarra, Alonso, Sixto, Alvarez (...). (p. 323).

Esto avala el amplio criterio en sus valoraciones de técnicas, disciplinas, estilos, procedencia y soportes.

Por estos años, también empieza a perfilarse la idea de un arte nacional, impulsada por el discurso indigenista introducido a través de la literatura con Juan Bustamante y Manuel González Prada; además, tomó un carácter fundamental en la vida intelectual y cultural de nuestro país alrededor de los años veinte<sup>66</sup>. El indigenismo buscó valorar las expresiones tangibles e intangibles del indio.

Su correlato en el coleccionismo del arte se revela con el interés por lo popular y las manifestaciones artísticas. Las colecciones formadas a partir de esta perspectiva no solo reflejan un gusto por las tradiciones ancestrales, sino que además otorgan un espacio, por mucho tiempo negado, al objeto ejecutado fuera del círculo académico.

En ese proceso, sobresale la escritora y coleccionista limeña Mercedes Gallagher de Parks (1883-1950), poseedora de pinturas, tallas y esculturas realizadas en piedra de Huamanga de procedencia virreinal<sup>67</sup>. Es importante destacar las líneas que Gallagher (1943) le dedica a la cerámica amazónica, hecho no frecuente en los escritos de los coleccionistas. Así, Gallagher detalla lo siguiente:

Se dá el lujo de una invención decorativa de variedad infinita, aparentemente sin repeticiones, dentro de la más absoluta, casi se podría decir de la más sabia, sencillez. Parece que esos artífices hubieran llegado a crear su estética especial tras de un largo proceso de refinación espiritual y de eliminación de todo rasgo superfluo. Estaría uno tentado de decir que se trata de un fenómeno único en la historia del arte, [...]. (p. 243).

A partir de 1920, destacadas personalidades ligadas a la Escuela Nacional de Bellas Artes entran en escena e inician un coleccionismo del arte popular peruano. Ellas son: José

---

<sup>66</sup> José Tamayo Herrera y Luis E. Valcárcel refirieron que hay un indigenismo regional, focalizado en lugares como Cusco y Puno, y otro nacional, que suscitó la polémica entre Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui.

<sup>67</sup> Véase Gallagher, 1939, pp. 242-244.

Sabogal, Julia Codesido, Alicia y Celia Bustamante, Enrique Camino Brent, Elvita Luza y Arturo Jiménez Borja, entre los más destacados, quienes legitiman el arte tradicional a través del fomento de iniciativas nacionales<sup>68</sup> e internacionales<sup>69</sup>.

Asimismo, en estos años se forman las colecciones del ingeniero José Antonio de Lavalle (1888-1957) y del filántropo Pedro de Osma (1901-1967). Ambos son poseedores de una cuantiosa herencia familiar<sup>70</sup>, y comparten también el interés por las obras de mano indígena (Merino, 1999, p. 100). En su caso, Pedro de Osma reúne, en su palacete barranquino, una valiosa colección de arte virreinal, en pintura y escultura que incluye esculturas en piedra de Huamanga<sup>71</sup>.

En paralelo a estas iniciativas, se continúa con la demanda de piezas virreinales. Estuvieron activos locales de negocio de antigüedades como *Casa Mas*, entre 1940 y 1950, y la asociación Entre Nous, en 1942, donde se dio la primera exposición de arte virreinal con obras de colecciones privadas (Kusunoki, 2015, p. 34-35).

A partir de la década de 1950, aparece el “público especializado de las exposiciones”. Al respecto, el crítico de arte Mirko Lauer (2007, p.174) realiza un balance de la actividad plástica en Lima, en el que se aprecia que, de menos de treinta exposiciones en 1950, se incrementa en un centenar en 1955; ese lapso de tiempo en que realiza dicho cálculo, se produjeron ventas por 2’500 000 soles. De este modo, en cinco años, la circulación y consumo de obra de arte se elevó considerablemente.

---

<sup>68</sup> Como la Peña Pancho Fierro (1936) en Lima, el Instituto Americano de Arte (1937) del Cusco y el Museo de la Cultura Peruana (1946).

<sup>69</sup> Como la Feria Mundial de Nueva York (1939), en cuyo pabellón se exhibieron piezas de arte precolombino, popular, de la colonia y de temática religiosa.

<sup>70</sup> Véase en Castillo (1914) el interior de la casa de Antonio Lavalle y Pardo.

<sup>71</sup> Véase *El Museo Pedro de Osma* (2004).

## CAPÍTULO II

### EL COLECCIONISMO DEL ARTE POPULAR PERUANO

#### 2.1 Generalidades sobre el arte popular

El arte popular ha tenido distintas interpretaciones (Mendizábal, 1957; Arguedas, 1958, Lauer, 1982 y Stastny, 1981). Para el historiador del arte Francisco Stastny, es la “expresión estética y simbólica de los grupos de las bajas esferas sociales” (1981, p. 31), tiene su inicio en el siglo XIX y se caracteriza por ser “anónimo, tradicionalista, colectivo, reiterativo” (1981, p. 45).

A partir de lo mencionado, es relevante indicar otros conceptos que han ido configurando lo que se denomina arte popular. Para la historiadora del arte María Eugenia Yllia el término se introdujo en América Latina (México) en la segunda década del siglo XX y, a partir de esta época, se integró en el contexto peruano (Yllia, 2006, p. 47). A fines de la década del treinta, el término arte popular era utilizado como sinónimo de vernacular<sup>72</sup>, folklórico<sup>73</sup> y exótico<sup>74</sup>. Opinión diferente tiene la investigadora Hilda Barentzen quien indica que el término irrumpió en Latinoamérica en los años cuarenta (Barentzen, 2003, p. 56).

De acuerdo con Stastny, el arte popular difirió de lo folklórico porque “las expresiones plásticas del folklore sólo se produjeron para los grupos campesinos y a veces para la pequeña burguesía provinciana vinculada a ellos. No obstante, las artes populares no se agotan en ese nivel”. (1981, p. 11)

Por otro lado, Emilio Mendizábal enfatiza que el término popular es impreciso, razón por la cual lo denomina como “tradicional” (Mendizábal, 2003, p. 22). Para el historiador Pablo Macera, “lo popular fue más bien un arte paralelo y “contemporáneo” a los estilos principales oficializados”. (Macera, 2009, p. 23)

---

<sup>72</sup> Ver *La Primera Exposición del Arte Popular Aplicado* (1931, p. 4)

<sup>73</sup> Ver en Tealdo, la entrevista a Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1948, p. 23).

<sup>74</sup> Ver en Metraux (1951) “La UNESCO y las artes populares”.

La polémica generada en torno al valor estético de las formas artísticas alejadas de las academias, salones y galerías de arte se ha tratado de resolver desde una perspectiva social. Al respecto, el historiador del arte Alfonso Castrillón aborda la diferencia entre arte culto y popular como un conflicto de clases que podría absolverse en términos socioeconómicos<sup>75</sup>. Más aún, la lucha de clases en el espacio de la cultura estaría dada “por su carácter de oposición, lo que nos lleva a reconocer que la que se opone no es únicamente una clase social, sino todas aquellas que no son dominantes [...]” (Bravo, 2005, pp. 484-485). Por lo tanto, dicha diferencia estaría dada desde el ámbito social.

En diciembre de 1975, se produce un hecho significativo generado a partir del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura entregado al retablista y maestro ayacuchano Joaquín López Antay. Desde entonces, se asume una marcada postura para dilucidar la diferencia entre arte popular y artesanía.

Para este estudio, el planteamiento de Castrillón es acertado, pues propone que el arte popular es aquel que expresa “las más íntimas aspiraciones del hombre del pueblo, de acuerdo a sus convenciones culturales y a la utilización particular de sus técnicas”. (Castrillón, 2008, p. 58). A diferencia de la artesanía que es la “ejecución de un trabajo con cierta habilidad técnica en la que el artesano, conservador de formas heredadas mas no creador, no trasmite un mensaje trascendental” (Castrillón, 2001, pp. 159-160).

## **2.2 El coleccionismo del arte en torno al surgimiento del indigenismo**

En las postrimerías del siglo XIX, surge el indigenismo en el Perú, a partir de la literatura, que marcó el inicio de una modernidad narrativa; una de sus fechas relevantes es 1889 cuando la indigenista Clorinda Matto de Turner publica *Aves sin nido*. Años después, con los artículos de Juan Bustamante y Manuel González Prada, se concretaron los primeros escritos sobre el indigenismo literario (Tamayo, 1981, p. 11).

---

<sup>75</sup> Ver en Castrillón (1977) “¿Arte popular o artesanía?”, p. 16.

Durante esta época aumentaron las reflexiones sobre el indígena desde la Asociación Pro Indígena, fundada en 1909, donde confluyeron los escritos de Pedro Zulen, Joaquín Capelo y la periodista alemana Dora Mayer, quienes tuvieron como tema central la educación del indio (Barclay, 2010, p. 145).

Las cuestiones acerca del indio se incorporaron al discurso político nacional. Se pensó que la sociedad indígena había sido la base fundamental de una comunidad imaginada peruana surgida con altibajos. Por otro lado, la burguesía pensaba que el problema del país radicaba en la gran cantidad de indígenas, considerada como una carga social (Deustua, 1984, pp. XI-XV).

En el plano estricto de la producción literaria, entre 1926 y 1930 hubo un apogeo del indigenismo, el cual derivó en proyectos narrativos, con diversas perspectivas políticas, sociales y culturales en revistas como *Amauta*, *Kuntur* y *La Sierra*.

Una de las figuras más resaltantes en la defensa del indio en nuestro país fue el escritor José Carlos Mariátegui (1894-1930), quien dejó atrás la idea romántica del indio (considerado como un ser “autóctono” al cual debía respetársele su forma de vida), para proponer el problema del indígena en el presente que le tocó vivir.

En el campo del arte, hacia mediados del siglo XIX se evidencia la ausencia de una comunidad artística, como lo señala Francisco Laso:

Si antes, à la falta de Gobiernos, las artes encontraban amparo en las naves y los claustros, ahora ¿en qué convento podría tener esperanza un pobre diablo de pintor ò escultor cuando ya no se hacen iglesias? cuando ya nadie se acuerda de los Santos, sino para hacerse albaceas y engañar a los creyentes? ¿cuando los frailes son los primeros [...] vendiendo a vil precio a los extranjeros, las obras preciosas que ellos contienen? (Citado en Majluf, s.f., p. 4)

El caso de Laso es relevante para la pintura peruana pues incorpora la figura del indio como protagonista en lienzos como: las dos pascanas, *Las tres razas*, pinturas que brindan la posibilidad de visibilizar las diferencias sociales y a su vez imaginar un orden distinto de las cosas.

Para el siglo XX, Teófilo Castillo reflexiona sobre lo nacional en las artes plásticas. Para él dicha identidad se representa con elementos de Lima virreinal, en la incorporación de objetos del Perú antiguo y en el paisaje (Villegas, 1996, pp. 7-16).

La búsqueda de un arte nacional, en el que se incluyera la presencia del indio, se manifestó en América Latina bajo diferentes nombres. En Perú y Ecuador se dio el indigenismo. En México y Colombia se produjo un arte de protesta vinculado a la coyuntura, así surge el muralismo mexicano y el bachué, respectivamente. En Bolivia fue denominado como marofismo y en Venezuela, Generación del 28.

En nuestro país, esta expresión plástica se consolidó durante el oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930) y la propuesta “reivindicativa” del indígena.

Al poco tiempo de asumir el poder, Leguía promulgó la Constitución de 1920, en la cual se “reconoció el derecho del indígena sobre la propiedad de la tierra” (Francke, 1979, p. 93).

Para mejorar las condiciones del indígena se crearon estamentos como: La Sección de Asuntos Indígenas (1921) que debería atender los reclamos de los campesinos; el Patronato de la Raza Indígena (1922) cuyo objetivo era “velar por el desenvolvimiento cultural y económico del indio” (Valderrama, 1979, p. 103) y otras entidades que asumieron por primera vez un asunto particular manejado por el poder local, aunque en la práctica el cambio no se hizo tangible.

El interés por el arte fue otra arista que caracterizó al gobierno de Leguía. La retórica de nación moderna y desarrollada tuvo un matiz inusitado a través del mecenazgo artístico evidenciado en la comisión oficial que realizó el gobierno a la Escuela Nacional de Bellas Artes con el fin de incorporar obras de arte en el salón Ayacucho del Palacio de Gobierno (Di Franco, 2016, p. 13).

Se vieron favorecidos por este acto el director de Bellas Artes, Daniel Hernández, con *Cabalgata heroica de los libertadores* y el docente José Sabogal, con *Siglo XVIII* (Figura 2),



así como algunos alumnos destacados: Camilo Blas con *La procesión de cuaresma* y Elena Izcue con *Las tejedoras* (Figura 1).

La realización de este tipo de imaginarios políticos fue fundamental porque mostraba “cómo el arte se convirtió en una herramienta a través de la cual el Estado construyó la idea de lo nacional” (Di Franco, 2016, p. 13).

En 1924, Leguía disfrazó un discurso de “transformación” de la sociedad frente a las protestas. Postuló una política de “represión” (Flores, 1987, p. 131). Tal es así que cuatro años después, la figura paternalista del Estado derivó en la inconformidad de la población indígena, problemática que, sumada al crack económico mundial de 1929, repercutió en una crisis que afectó al gobierno, derrocado en agosto de 1930 por Luis Sánchez Cerro (Flores, 1987, p. 140).

Este inestable contexto político y sociocultural sirve de plataforma para el indigenismo artístico en el transcurso de la década de 1920, cuyo discurso promovió un imaginario nacional basado en la realidad indígena, otorgándole un espacio por mucho tiempo postergado. Esto fue abordado en la propuesta estética<sup>76</sup> de un grupo de artistas liderado por José Sabogal (1888-1956), Julia Codesido (1883-1979), Teresa (1895-1989) y Cota Carvallo (1909-1980), Alicia (1905-1968) y Celia Bustamante (1910-1973) y Enrique Camino Brent (1909-1960) quienes recorrieron al interior del país para captar la geografía, el paisaje y las costumbres de cada pueblo e incorporar dichos elementos a sus obras.

A los mencionados, se sumaron personalidades como los coleccionistas Elvira Luza (1903-2004) y Arturo Jiménez Borja (1908-2000), quienes compartieron el gusto por las tradiciones peruanas y adquirieron obra de manufactura popular.

---

<sup>76</sup> Por ejemplo, Enrique Camino Brent empleó los tonos oscuros, en equivalencia de la tenebrosidad, para graficar el egoísmo y el silencio, y usó el blanco para resaltar el regocijo de la frescura (Falcón, 1960, pp. 23-26). Otra referencia es de Juan Ríos (1946) quien aludió las expresivas deformaciones en la obra de Julia Codesido que acrecentaron las cualidades dramáticas de los personajes (p. 42).

Paralelamente al estudio y creación plástica, el mencionado grupo inició, de manera individual, una faceta coleccionista. El interés por lo producido en el interior del país, los motivó a adquirir objetos de la tradición popular, algunos de ellos plasmados en sus pinturas. *Paisaje de Arte Peruano* de José Sabogal y *Toro de Pucará* de Julia Codesido, fueron dos ejemplos de esta valoración.

En ese sentido, la colección de arte popular peruano reflejó tanto la actividad artística del Perú profundo como la relación entre los artistas populares y coleccionistas, estos últimos agentes de intercambio dentro de un mercado de oferta y demanda, donde el prestigio social y el factor económico adquirieron una dinámica distinta.

Para analizar este proceso, hemos recurrido al historiador del arte británico Michael Baxandall quien, en *Modelos de Intención* (1989), tomó prestado de la teoría económica el concepto de mercado, definido en el primer capítulo<sup>77</sup>.

Este ejercicio incorporó un medio de comunicación no verbal (genérico e histórico) cuya esencia fue el grado de competitividad dentro del círculo de productores y consumidores, ambos grupos en búsqueda de la mejor alternativa ante una gama de posibilidades. Para Baxandall este nexo superó la compensación monetaria, haciéndose más incierta debido a formas de estímulo como:

la aprobación, la alimentación intelectual y, más tarde, la tranquilidad, la provocación e irritación de carácter estimulante, la articulación de ideas, las habilidades vernáculos visuales, la amistad y- muy importante, por cierto–la historia de la propia actividad y herencia [...]. (Baxandall, 1989, p. 64)

Otro asunto fue la necesidad de explicar qué hay detrás de cada obra. Para ello, el autor puso el ejemplo de las obras de Pablo Picasso, donde respondió ¿por qué razón los cuadros del artista están siendo pintados y adquiridos en una determinada época?

A pesar de que el *troc* puede ser un trato directo, de persona (coleccionista) a persona (artista), muchas veces este ha sido encaminado también por instituciones, las cuales “no son

---

<sup>77</sup> “Es un modelo de truco o un trueque de bienes ante todo mentales” (Baxandall, 1989, p. 64).

expresiones puras de un impulso estético inmediato en una cultura. A menudo representan pervivencias de momentos anteriores” (Baxandall, 1989, p. 65). Se entiende que pasa de ser un mecanismo libre a un procedimiento sistemático sometido a pedido o encargo de la entidad pública o privada.

A partir de lo planteado por Baxandall, nos parece acertado el uso del *troc* en el marco del coleccionismo del arte popular. Así podemos inferir tres aspectos particulares: el lenguaje, el modo y la forma y la institucionalización. Respecto al lenguaje, el autor indicó que existe una comunicación no verbal, la cual permite omitir explicaciones, lo que supone que los actores comparten expresiones y saberes<sup>78</sup>. Los coleccionistas advirtieron no sólo los valores plásticos de los objetos sino además su contenido e intencionalidad, significados más complejos que fueron entendidos desde las ideas del indigenismo. Tal es así que el coleccionista, con afán de mantener una comunicación fluida durante la compra de obras en ferias, mercados, talleres, entre otros espacios de venta, emplea un lenguaje cercano al artista y usa palabras como, por ejemplo: trilla<sup>79</sup>, chumpi<sup>80</sup>, zafacasa<sup>81</sup> y otros.

Otro punto es que el artista puede elegir más de una forma de pago, sosteniéndose el *troc* en el poder de las relaciones sociales y académicas, aspectos reflejados en el intercambio entre los actores.

En este sentido, las diversas modalidades de adquirir una pieza y las exigencias del coleccionista pudieron modificar el diseño y la manufactura. Este es un aspecto más del *troc* que da la posibilidad de acercarnos al entorno del artista creador.

A diferencia de los coleccionistas de arte académico que ganan su prestigio sobre la base del poder adquisitivo reflejado en la cantidad y calidad de obras (muchas de ellas extranjeras)

---

<sup>78</sup> Este acercamiento desencadena, a partir del sesenta, diferentes investigaciones que encierran la larga historia de los objetos y el interés nacional e internacional por difundir este arte mediante concursos, exhibiciones y publicaciones.

<sup>79</sup> Cosecha y triturado del cereal para separarlo de la paja.

<sup>80</sup> Faja utilizada ceñida a la cintura.

<sup>81</sup> Ceremonia relativa al techado de una casa.

que compraban por lo general a elevados costos, los coleccionistas de arte popular basan su reconocimiento en la cercanía, e incluso en la amistad con los productores.

Además del análisis del contexto social que permitió enfocar el coleccionismo del arte popular de la primera mitad del siglo XX en un marco de reivindicación, se ha tomado como referencia seis rasgos fundamentales señalados por el historiador Eduardo Devés en *Pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930)*, para relacionar al indigenismo con las artes plásticas y el coleccionismo. Estos son: el debate sobre el indígena en la discusión latinoamericana; la puesta en valor de lo indígena en la cultura; el interés por la mejora de su situación social, política y económica; la reivindicación de los valores morales y estéticos; el enfoque del indígena como recurso renovador y, por último, el reconocimiento del indígena en la realidad local (Devés, s.f.). A continuación, se comenta cada una.

Con relación al primer aspecto, la incorporación del indígena en el debate, este estuvo reflejado en la política de gobierno de Leguía, tratado párrafos arriba, el cual enfatizó el reconocimiento y valoración del indígena, discurso compartido por los artistas indigenistas y coleccionistas.

En paralelo, se produjo un “boom educativo que democratizó relativamente ese servicio, lo descentralizó parcialmente, produjo una insólita migración estudiantil y finalmente forjó un nuevo tipo de intelectual” (Cornejo, 1989, p. 112), como José Carlos Mariátegui y José Uriel García, este último creador del Instituto Americano de Arte del Cusco (1937). No es casual que, en la década del 30, luego de procesado e interiorizado el reconocimiento constitucional de la institución comunal indígena se funden el Instituto de Arte Peruano (1932) en Lima, el Museo Histórico de Ayacucho<sup>82</sup> (1939) y el Instituto Americano de Arte de Puno (1941).

---

<sup>82</sup> Inaugurada el 9 de noviembre de 1939. Su organización estuvo constituida por tres secciones: Arqueología, Historia y Folklore Ayacuchano (Revista Turismo, 1940, pp. 12-14).

Siguiendo lo señalado por Devés, el tercer punto se relaciona con la mejora de la situación sociopolítica del indígena, así como el rol de los coleccionistas, quienes tuvieron el papel de guías en pos de revalorar las obras y, por ende, la actividad de sus creadores. Además, alentaron iniciativas desde el Estado, como: la Sección de Folklore y Arte Populares de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del ministerio de Educación Pública, bajo Resolución Suprema N° 3479 del 30 de octubre de 1945<sup>83</sup>, cuya labor era investigar las manifestaciones culturales de cada pueblo para su posterior divulgación. Compartió también este quehacer, el Instituto Indigenista Peruano (1946), órgano dependiente del ministerio de Justicia y Trabajo (Degregori y Sandoval, 2007, pp. 32-33).

En lo referido a la reivindicación de valores morales y estéticos, se trae a colación lo señalado por Francisco Stastny:

La larga trayectoria de estas artes (popular) es una permanente explosión de inventiva plástica y de colorido que a través de los años crece, se desarrolla y no termina de renovarse. La misma diversidad de los perfiles culturales que abarca el país es la mejor garantía de que mañana, como hoy, la frescura y la vitalidad de la creación popular se mantendrá, tal como lo quiso Arguedas, como una expresión perenne del vigor cultural de los grupos mestizos [...]. (1981, p. 34)

Entonces se puede reafirmar que, para mantener la vigencia de una manifestación cultural, esta debe o puede transformarse o variar, pero conservando algo esencial de la forma o técnica original; por ejemplo:

En las últimas décadas se observan modificaciones en los formatos y en la dimensión de las cajas y coronaciones, en el incremento de pisos y abigarramiento de las figuras, en el uso de pinturas y esmaltes, así como en un mayor uso del molde; se diversifica la temática costumbrista, se mantienen los temas religiosos y se incorporan temas históricos, testimoniales y otros, producto de su nueva realidad. (Del Solar, 1992, p. 26)

En la década de 1940, se identifica la segunda época del indigenismo peruano, en la que se integró al criollo a la noción de lo autóctono (Majluf, 1994, p. 625). En este contexto surgieron otras vanguardias como los “Independientes” quienes propusieron renovar las artes plásticas.

---

<sup>83</sup> Ver Dunbar (1948) “Entidades Oficiales y Privadas”, p. 401.

En este proceso cuestionador, las vanguardias se posicionaron y la pintura indigenista quedó relegada, criticada por haber estereotipado al indígena (Moro, 1957, pp. 17-21). Lo interesante fue que esta coyuntura no perjudicó al arte popular y, al contrario del indigenismo pictórico, es a partir de la década del cuarenta cuando cobró mayor presencia.

### **2.3 Labor de los coleccionistas y su rol para valorar el arte popular**

Las primeras colecciones de arte popular en el Perú se iniciaron de manera privada; uno de los pioneros en este campo fue José Sabogal quien, durante sus viajes, supo captar la singular calidad de las artes populares. En el interior del Perú recogió, no solo motivos pictóricos de cada pueblo, sino también objetos que consideró los más representativos, como el mate de Huancayo (Junín), el toro de Pucará (Puno), la escultura en piedra de Huamanga (Ayacucho), entre otros.

Tras su viaje a México, donde reforzó la incorporación de lo tradicional en su obra plástica, se confirma su admiración por el arte no académico; un buen ejemplo es la xilografía *Cachareras*<sup>84</sup> de Pucará donde plasmó un torito de la zona y otras cerámicas de la región.

Es probable que Sabogal haya iniciado su colección a partir de 1923, año en el que visitó por primera vez la feria dominical de Huancayo<sup>85</sup>. Las piezas adquiridas a lo largo del tiempo embellecieron su casa de Miraflores que luego ocuparon un espacio privilegiado en el Instituto de Arte Peruano (IAP), hoy Museo de la Cultura Peruana<sup>86</sup>, tal como lo refiere su esposa, la intelectual María Wiese, en alguno de sus escritos (Wiese, 1957, p. 44).

La faceta coleccionista de José Sabogal se fortaleció con su temprano acercamiento a la cerámica de Puno, lo cual resaltó en el estudio ilustrado por él y su discípulo, Enrique

---

<sup>84</sup> Vocablo quechua que significa actuar con excesiva lentitud.

<sup>85</sup> Ver Yllia (2006) “El mate mestizo de José Sabogal”, p. 46.

<sup>86</sup> “El Museo de la avenida Alfonso Ugarte— por obra de Sabogal y de sus colaboradores, podía mostrar el toro, el retablo, la iglesia, el charro, el juguete, la figura, la joya, el mate, el tejido trabajado en algún humilde taller de nuestras serranías, de nuestra costa, de nuestra selva, testimonio de la fuerza artística del Perú” (Wiese, 1957, p. 61).

Camino Brent, titulado *El toro en las artes populares del Perú (1949)*; en sus páginas analizó el recorrido iconográfico de este animal en fiestas y ceremonias.

En lo referido a su aprecio por la cerámica ayacuchana de Quinua un testimonio fotográfico (Figura 4) lo capta sosteniendo un recipiente escultórico, en forma de carnero pintado con los colores (ocre y crema) de la zona. En esta foto se observa, detrás de Sabogal, un estante de dos cuerpos y varios niveles con diversas piezas de cerámica.

Otra de las principales difusoras del arte tradicional fue Julia Codesido<sup>87</sup>. Fruto de sus viajes por el interior del país reunió, a partir de 1930, alrededor de setenta piezas entre cerámica, pintura e imagerie procedentes en su mayoría del sur andino<sup>88</sup>.

Algunas de esas obras las encontramos en la privacidad de su hogar, hoy Casa-museo Julia Codesido. Existen fotografías donde la pintora aparece junto al artista Macedonio de la Torre (Figuras 5 y 6), en una habitación donde se distingue un estante de madera, con toritos, caballos, conopas, músicos botella, chúas y cerámica amazónica.

Sabogal y Codesido compartieron su predilección por el arte peruano desde su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes y, posteriormente, en el Instituto de Arte Peruano (IAP). Esta entidad, creada en abril de 1931 como anexo del Departamento de Antropología del Museo Nacional para la investigación de las artes populares, se ocupó del “desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del antiguo Perú, procurando la reanudación del proceso estético nacional” (Reglamento del Museo Nacional, 1931, p. 345). Algunas de sus funciones eran:

El estudio de todas las manifestaciones estéticas de las diversas culturas del Perú Antiguo, establecer los fundamentos de un arte peruano, propiciar los esfuerzos para conservar las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material necesario en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de difusión popular. (Villegas, 2008, pp. 39-40)

---

<sup>87</sup> Nació en Lima. Residió varios años en Europa. Retornó al Perú en 1918 e ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 donde recibió clases de Daniel Hernández y José Sabogal; este último influyó en su temática y técnica, convirtiéndose así, en una de las figuras más representativas del Indigenismo (Lavalle, 1975, p. 34).

<sup>88</sup> Información recogida del inventario del Museo de Artes y Tradiciones Populares, Instituto Riva Agüero – PUCP (2015).

Desde allí, los indigenistas se dedicaron a formar la colección institucional como resultado de su labor etnográfica. Luego de quince años, el IAP fue incorporado al Museo Nacional de la Cultura Peruana.

En este mismo contexto las hermanas Alicia y Celia Bustamante Vernal son figuras clave. Su colección, iniciada en 1930, tenía alrededor de 427 piezas<sup>89</sup> (Carpio e Yllia, 2006, p. 58).

Parte de dicho conjunto artístico fue expuesto en la Peña Pancho Fierro (1936-1967), lugar emblemático de exhibición del arte popular. Inaugurado en diciembre de 1936, gracias a la iniciativa de artistas académicos e intelectuales, empezó a funcionar en un ambiente donde se servía el té, localizado en la Calle Zarate 434, Centro de Lima (Carpio e Yllia, 2006, pp. 46-47). Pronto se mudó a la plazuela San Agustín, local convertido en un espacio cultural de relevancia, pues a él acudían José Sabogal, Julia Codesido, José María Arguedas, Emilio A. Westphalen, Teresa Carvallo, Doris Gibson, Moisés Sáenz (Zevallos, 1974, p. 9; Carpio e Yllia, 2006, p. 46). La Peña se sostuvo gracias a contribuciones voluntarias.

Fue aquí, en 1940, donde se realizó la primera exposición de arte popular peruano en Lima. Al respecto, Nita Zapata, sobrina de Alicia y Celia Bustamante, recuerda a la Peña como un gran salón con una mesa donde había cerámica; en una segunda habitación estaban expuestas piezas de los artistas Hilario Mendivil<sup>90</sup> y Joaquín López Antay y, hacia el fondo, un pequeño bar donde servían copitas de pisco (Zapata, 2007, pp. 45-46). Algunas fotos (Figuras 7 y 8) ilustran el interior de la Peña con variedad de piezas: máscaras, cruces de la pasión, retablos, toritos, conopas, iglesias, danzantes, músicos, entre otros.

---

<sup>89</sup> El número de piezas consignadas en esta tesis y que coincide con lo referido por Kelly Carpio y María Eugenia Yllia (2006) difiere de la cantidad recogida de los inventarios de la Comisión Central de Inventario de Bienes Culturales – UNMSM, información revisada entre marzo y julio del 2015. Ello podría deberse a la continua actualización de datos.

<sup>90</sup> La aseveración de Nita Zapata difiere en cuanto al contexto de producción de los Mendivil, lo que sugiere que posiblemente haya ingresado obra del artista posterior al cierre de la Peña.



Es interesante destacar que, en este mismo espacio, las hermanas Bustamante también dieron apertura a propuestas modernas. Por ello, no sorprende que una de las primeras exposiciones de la Peña fuera la de César Moro en 1937 quien, junto a María Valencia, expuso pintura surrealista<sup>91</sup>. Sobre esta confluencia de propuestas artísticas tan distintas se ha rescatado la frase de Respaldiza (1989): “el indigenismo y el surrealismo bebiendo del filtro mágico de la Peña” (pp. 149-150).

Tras ser demolido, en 1965, este segundo y pequeño local de la plazuela San Agustín, la Peña y la colección pasaron a la calle Chota 1287. Dos años después cerró sus puertas definitivamente, lo que constituyó no solo “la desaparición de un importante centro de difusión de los más originales valores del espíritu nacional, sino una lamentable e imperdonable muestra de indiferencia” (Ortega, 1968, p. 17) dado que se ignoró la solicitud de “una subvención de tres mil soles mensuales” para mantener el local y la colección (Carpio e Yllia, 2006, p. 57). La única ayuda económica fue la de la Corporación de Turismo, ente privado, que hizo efectivo el apoyo por un año

El anhelo de Alicia y Celia por coleccionar todas las formas de la artesanía popular mestizo (“Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal”, 1960, p. 8), las llevaron a exhibir sus piezas dentro y fuera del territorio nacional. Así, sus valiosas obras se expusieron en Francia<sup>92</sup>, Dinamarca (Figura 9), Suecia y España (Zevallos, 1974, p. 11).

Ante la pérdida del espacio dedicado a la Peña, las hermanas Bustamante pensaron en la mejor manera de preservar su patrimonio; es así como Alicia, en favor de su adhesión socialista, donó cien piezas de su acervo a Cuba, en febrero de 1972, como homenaje a la Revolución Cubana (Carpio e Yllia, 2006, pp. 58-59).

---

<sup>91</sup> Ver Quijano (2000) “Con los anteojos de Azufre: Notas sobre Moro y las Artes Visuales”, p. 20.

<sup>92</sup> En 1958 se exhibieron en el pabellón Tesoros del Perú, en París, doscientas piezas de la colección de Alicia Bustamante (Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal, 1960, p. 8).

Contemporánea a las hermanas Bustamante, estaba Elvira Luza Argaluz (Figura 10), activa participante del movimiento intelectual; su interés por lo popular nació a raíz del contacto estudiantil con José Sabogal, Julia Codesido y Alicia Bustamante, quienes la incentivaron a viajar por el interior del Perú (Repetto, 2003, p. 11); Luza venció los obstáculos de malas comunicaciones y así llegó a Ayacucho, Cusco y Puno.

Así inicia su colección la cual, alrededor de 1940, tenía aproximadamente 300 piezas<sup>93</sup>, atesoradas en su casa del parque Hernán Velarde, Santa Beatriz, e incrementada con regalos de amigos como Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Arturo Jiménez Borja, Jorge Basadre y Alex Ciurliza, así como con las piezas que los mismos artesanos le obsequiaban (Repetto, 2003, p. 11).

De manera paralela a la conformación de estas colecciones privadas, en la década de 1930, se organizaron algunas exposiciones de arte indigenista. Por ejemplo: *Arte Indigenista Escolar* (1931), *Permanente de Arte Indigenista Escolar y Popular* (1932), esta última encaminada por el presidente de la República, Luis Sánchez Cerro, y el *Primer Concurso de Artes Plásticas Populares de Santuranticuy* (1937).

En este contexto, el ya citado Instituto de Arte Peruano (IAP), que llegó a reunir alrededor de 1213 piezas de arte popular (Instituto de Arte Peruano, 1949, p. 41), fue el escenario de la *Exposición de Arte Popular Peruano*, organizada por Alicia Bustamante y Elvira Luza, evento auspiciado por la Corporación Nacional de Turismo, hoy Touring Perú.

Pero retornemos a las hermanas Bustamante y Elvira Luza. La labor de fomento por parte de ambas coleccionistas estuvo caracterizada por un aspecto significativo: el mecenazgo, término referido al hecho de brindar cierto tipo de protección económica, beneficio y promoción a los artistas<sup>94</sup> a cambio de sus obras (Garduño, 2009, p. 210). Por

---

<sup>93</sup> Información recogida del inventario del Museo de Artes y Tradiciones Populares, Instituto Riva Agüero - PUCP, durante mi investigación entre marzo y mayo del 2015.

<sup>94</sup> Académicos y no académicos.

ejemplo, cubrían su alojamiento y manutención cuando viajaban a Lima, tal y como Nita Zapata (2007), sobrina de las hermanas Bustamante<sup>95</sup>, relata:

Allí (Peña Pancho Fierro) expusieron sus obras, por primera vez en Lima, Hilario Mendívil—a quien, además, Alicia hospedaba en su casa con toda su familia—, el retablista Joaquín López Antay y Catalina Medina, de Cochas, Huancayo, autora de preciosos mates burilados. (p. 45)

Esta labor era retribuida. Así lo comenta Carmen García Montero de Dibós, sobrina de Elvira Luza, en una conversación con Giuliana Borea (2003):

[...] Tenía vínculos con Mendívil, con López Antay, cada vez que venían visitaban a mi tía, venían a estar con ella. [...] Llegaban los artesanos trayendo estas cosas, mi tía Elvira siempre iba, pero estas personas iban también a visitarla a su casa. (pp. 18-20)

Gracias a esta relación cercana, las hermanas Bustamante y Elvira Luza ejercieron cierta influencia sobre la temática y producción. Al respecto, el retablista Joaquín López Antay refiere sobre los pedidos de Alicia Bustamante:

La señorita Alicia siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería. ‘Quiero cárcel de Huancavelica’, me decía, y yo le hacía. [...] Todos ellos se los llevó a la Peña Pancho Fierro, en Lima. (Citado en Razzeto, 1982, p. 147)

Para algunos estudiosos como la antropóloga María Eugenia Ulfe, este “encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay no fue del todo equitativo ya que las partes participantes del diálogo no forjaron una relación horizontal” (2009, p. 314).

El cambio de clientela determinó la modificación del tema y este alteró su funcionalidad, que dejó de ser ritual. Otro ejemplo de la influencia del coleccionista fue la observación que hizo Elvira Luza a los retablos-baúles realizados por doña Gregoria Jiménez, esposa de Tío Baldeón, los cuales variaron su sentido ritual y mágico, en tanto que los nuevos baúles con una iconografía renovada fueron apreciados por su valor estético sin perder su carácter de documento etnográfico (Macera, 2009, p. 191 y El retablo ayacuchano, 1992, p. 24).

En la década del cuarenta, el arte popular obtuvo otros significados al ser incorporado como parte de un nuevo mercado artístico. Destacamos en este círculo a Enrique Camino

---

<sup>95</sup> Información corroborada por Héran Bustamante, sobrino nieto de las hermanas Bustamante, en una entrevista realizada el día 17 de julio del 2015 a las 10:30 horas, en su domicilio.

Brent<sup>96</sup> quien a partir hacia 1937 inicia su colección. Visitó Pucará en Puno, donde llamó su atención el torito, el cual difundió en la capital limeña como un objeto original y de exótico valor decorativo (“Notas necrológicas, Enrique Camino Brent”, 1960, p. 297). En estos años el pintor poseía una cantidad considerable de platos vidriados, caballos, toros, entre otros, piezas que guardó en su residencia de la calle Burgos 170, San Isidro.

La fotografía del interior de su casa (Figura 11) da cuenta de este gusto donde se observan: mates burilados, vasijas, ollas de cerámica, máscaras y objetos de totora.

En este tiempo, otros apasionados inician su colección, entre ellos destacan: Arturo Jiménez Borja y Doris Gibson Parra; quienes compartieron experiencias con Codesido, Carvallo y Luza.

Intelectual y médico de profesión, Arturo Jiménez Borja se dedicó a partir de 1950, a coleccionar mates burilados, máscaras, instrumentos musicales e indumentaria de las diferentes danzas tradicionales del país (Repetto, 2001, p. 2). Su acervo alcanzó 231 mates, 230 máscaras, 398 instrumentos, 1117 trajes típicos, 31 pinturas, 25 piezas del Perú antiguo y otras tantas<sup>97</sup>. Tras su fallecimiento, en el año 2000, este conjunto ingresó a formar parte del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en calidad de cesión de uso<sup>98</sup>.

En su visita a Mayocc<sup>99</sup>, San Mateo y Churcampa, Huancavelica, Jiménez entabló contacto con el matero Mariano Inés Flores, dedicado a burilar escenas de la vida diaria como

---

<sup>96</sup> Ver Razzeto (1982) *Don Joaquin*, p. 152.

<sup>97</sup> Información recogida del inventario del Museo de Artes y Tradiciones Popular, Instituto Riva Agüero - PUCP, durante mi investigación entre marzo y mayo del 2015.

<sup>98</sup> Es decir, no es propiedad del Museo de Artes y Tradiciones Populares, solo se permite su exhibición e investigación.

<sup>99</sup> Gracias al contacto que tuvo Arturo Jimenez Borja con los materos de Mayocc, conoció al artista y sus procedimientos de ejecución: “mientras las mujeres cocinan los hombres toman sus instrumentos y se ponen a burilar los mates. Así vi por primera vez trabajando mates a dos niños del lugar. Estaban preparando un total de veinte que debían llevar a la feria de Acuchimay en Huamanga. Me permitieron que les ayudase en su trabajo, que por otra parte es muy sencillo, y de esta manera comencé a aprender las primeras nociones del oficio” (Jimenez, 1948, p. 61).

la trilla, fiestas de santos, corridas de toros; repertorios iconográficos de las regiones de Junín y Ayacucho y asuntos históricos, entre los que se encontraron la muerte de Tupac Amaru y la Guerra con Chile (Jimenez, 1948, p. 64).

Otra selección de piezas que se incorporó al Museo de Artes Populares de la PUCP, fue la de la periodista Doris Gibson Parra (1910-2008), animadora del quehacer cultural y asidua concurrente de la Peña Pancho Fierro, lugar en el que nació su interés por las manifestaciones de la imaginería cusqueña.

La colección de Gibson fue iniciada a fines de los años cuarenta y comprendió alrededor de 122 piezas, custodiadas en su casa de la cuadra 6 de jirón Camaná, lugar visitado por el cusqueño Hilario MENDÍVIL, dedicado a la manufactura de imaginería; el paucartambino Santiago Rojas, reconocido por las figuras de bailarines en yeso policromado y el ayacuchano Joaquín López Antay.

La visibilidad de los artistas populares en los espacios de exhibición y venta incentivó a que algunas personas adineradas adquirieran objetos. Por ejemplo, en la residencia limeña de los condes Jean de Potocky y Susana Iturregui<sup>100</sup> (Figura 11), destaca una serie de objetos: un “nacimiento de la escuela cuzqueña, trabajado en piedra de Huamanga y pan de oro; y en una vitrina, toritos y caballos de Pucará (“Lo peruano en la decoración de interiores”, 1948, pp. 22-23).

En términos generales fueron los coleccionistas de la primera mitad del siglo XX los promotores del arte popular, pues gracias a su círculo intelectual, interés y conocimiento de las tradiciones, lograron legitimar en Lima la relevancia de esta forma de arte. Su labor fue continuada, a partir de los años sesenta, por otros intelectuales y coleccionistas, entre ellos

---

<sup>100</sup> George Potocki, hacendado Polaco, se casó con Susana Iturregui Orbegoso el 28 de junio de 1930 y tuvieron un hijo, Stanislaw Potocki. La familia se instaló en París, Turquía, Estados Unidos y luego en Lima, tras la confiscación de su castillo Lancut durante la segunda guerra mundial. En Lima, Potocki tuvo una hacienda familiar la cual fue expropiada durante la reforma agraria del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (“El Señor de Lancut”, 2014, pp. 24-29).

Pablo Macera, Alfonsina Barrionuevo, Jorge Thomas, Raúl Apesteguía, Juan de los Ríos, John Davis, Mario Benites, Mari Solari, Jaime Liébana, entre otros.

### **2.3.1 Modos, formas y rutas de adquisición.**

En la primera mitad del siglo XX las incipientes vías de comunicación y el comercio, crearon las condiciones necesarias que favorecieron en gran medida la afluencia del campo a la ciudad. A partir de 1916 se delinearon caminos de tierra para vehículos, que redujeron el tiempo de viaje de la capital a las provincias y de la costa hacia la sierra y selva. En 1920, con la Ley de Conscripción Vial<sup>101</sup>, se abrieron carreteras para unir haciendas y poblaciones con el mercado. Sin embargo, estos progresos viales eran lentos: en 1926, un viaje Lima - Abancay duraba alrededor de ocho días (Kemp, 2002, p. 10).

Para 1935 ya se tenía un sistema central de caminos y cinco años después, la nueva red nacional promovió los viajes al interior<sup>102</sup>. Durante esos años, el Touring y Automóvil Club del Perú<sup>103</sup> distribuyeron cerca de setenta mil croquis y mapas camineros.

Gracias a los documentos del archivo del IAP<sup>104</sup>, referencias hemerográficas<sup>105</sup>, catálogos<sup>106</sup> e inventarios, es factible conocer cuáles eran los departamentos más visitados por los coleccionistas: siguiendo la línea costera, Lima, Ancash y Lambayeque; hacia la sierra se llegaba a Cajamarca, por medio de otra ruta a Junín, Ayacucho, Cusco y Puno y rumbo a la selva, arribaron por río a Loreto, San Martín y Amazonas.

---

<sup>101</sup> Ley que exigía a los “varones adultos de edad comprendida entre los 18 y 60 años que trabajaran entre seis y doce días cada año, sin percibir pago alguno, en la construcción y el mantenimiento de carreteras” (Bauer, 1986, p. 154).

<sup>102</sup> En el artículo “Revista Turismo” (1940) se indicaron que las cifras fueron muy elevadas en las estadísticas oficiales del tráfico interprovincial en vehículos, ómnibus de alquiler y carros particulares (p. 23).

<sup>103</sup> Institución creada en 1924, cuyo fin es el fomento de la práctica automovilística y promoción de las rutas turísticas del Perú. Laboró desde el 12 de enero de 1935 en el Pabellón Morisco del Parque de la Exposición, espacio cedido por el Consejo provincial de Lima, hasta 1968 donde se muda a su actual local en el distrito de Lince.

<sup>104</sup> Véase la carta con fecha del 16 de setiembre de 1948, del Gerente de la Corporación de Turismo, Bernardo Moravsky, dirigida a José Sabogal, director del Museo Nacional de la Cultura, el que asegura el alojamiento de Alicia Bustamante en Huancayo (Instituto de Arte Peruano, fólter 11, folio 74).

<sup>105</sup> Ver Wiese (1957) y “Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal” (1960).

<sup>106</sup> Ver Repetto y Borea (2003) *Colección Elvira Luza*, p.11 y Germaná e Yllia (2008) “Miradas alternas. Visiones y discursos en la Colección de Arte Popular del Museo de Arte de San Marcos”, p. 13.

En este afán de intercambio cultural, los coleccionistas no solo buscaron adquirir piezas sino también aprender y en la medida de lo posible compartir las costumbres de cada pueblo. Como evidencia esta foto de Alicia Bustamante a caballo junto a los morochucos ayacuchanos (Figura 12), jinetes de las llanuras de los Andes peruanos, históricamente conocidos por su participación en la guerra de independencia.

Dado la calidad y el aprecio hacia estas creaciones y lo difícil que era desplazarse hasta los talleres, los coleccionistas limeños cuidaron su acervo con esmero. Se tiene noticia, que Alicia y Celia Bustamante no regalaban sus piezas (H. Bustamante, entrevista, 17 de julio de 2015). La misma Alicia enfatiza: “No me desprendería de ninguna pieza por pequeña que sea. No he vendido nunca ni venderé ninguna” (“Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal”, 1960, p. 8).

Las formas de adquisición se establecieron dentro de un sistema de compra y venta, desarrollándose de manera directa con el artesano e, indirectamente, a través de un intermediario o arriero<sup>107</sup>.

Por una parte, las relaciones directas se dieron en tres entornos: los talleres de los artistas, los mercados y las ferias provinciales. Los talleres eran espacios, generalmente al interior de una vivienda familiar, en los cuales compartían labores dicho artista junto con los miembros de su familia; allí los objetos eran producidos de acuerdo con un calendario. Por ejemplo:

Los cajones sanmarcos se preparaban con motivo de la fiesta de la herranza en el mes de agosto; las pasta wawas, muñecas de maguey y pasta, y los caballitos de badana, para “Todos los Santos”; las máscaras representando rostros de personas y de animales para las fiestas de Navidad y Carnavales. (El retablo ayacuchano, 1992, p. 23)

Mientras los mercados eran espacios permanentes, designados para la compra y venta de productos, las ferias provinciales eran lugares temporales o estacionales, de mayor concurrencia a las cuales asistían los coleccionistas. Existe una fotografía donde Alicia

---

<sup>107</sup> Emilio Mendizábal los conocía como comerciantes (2003, p. 39), para Pablo Macera eran los arrieros (como se cita en Pinto, 2009, p. 196) y Roberto Villegas menciona que ellos se denominaban, “autorrecuperadores” (R. Villegas, entrevista, 30 de abril del 2015).

Bustamante, junto a un grupo de amigos (Figura 13), en un puesto selecciona mates y sombreros. Entre las ferias más conocidas y visitadas por ellos estuvieron la dominical de Huancayo<sup>108</sup> y el Santuranticuy del Cusco<sup>109</sup>, lugares donde interactuaron con Santiago Rojas y la familia Mendívil, respectivamente.

El acercamiento a los centros de producción, entre las décadas de 1940 y 1950, incrementó la demanda de objetos populares como: cerámicas, textiles, artesanías en plata y madera, que pronto se convirtieron en el atractivo de exposiciones y ferias en Lima. En ese sentido, un certamen de suma trascendencia fue la I y II Feria Nacional de Productos organizado en 1940 por el Touring y Automóvil Club del Perú, a la que concurren 1116 expositores distribuidos en cuatro grandes pabellones<sup>110</sup>; el de arte popular estuvo representado por 23 departamentos y 171 expositores (“Revista Turismo”, 1940, pp. 17-36).

En este vínculo entre productores y compradores es importante destacar la figura del arriero<sup>111</sup>, con una participación relevante en el circuito de producción, distribución y consumo. El arriero estaba dedicado a distribuir y comercializar productos entre el creador (artesano) y el comprador (campesino) a través de rutas peatonales.

Respecto a las transacciones realizadas por los arrieros, Pablo Macera comenta sobre la demanda de ciertos artículos, por ejemplo, el cajón sanmarkos, el arriero daba al artesano una comisión o le pagaba por adelantado; al venderlo negociaba con los campesinos a cambio de especies, las cuales posteriormente vendía (Macera, 2009, p. 196).

---

<sup>108</sup> Según el mismo Sabogal la visitó por primera vez en 1923 (como se cita en Yllia, 200, p. 46).

<sup>109</sup> Ver Gutiérrez (1945) “El Santuranticuy”, pp. 77-78. Respecto a la feria, Carlos Flores, secretario del IAA-Cusco, indica que se realizaba en el atrio de La Catedral del Cusco, donde asistió el IAA-Cusco que inició su colección con tan solo 12 piezas, algunas de Santiago Rojas, Hilario Mendívil y Raymundo Béjar (C. Flores, comunicación directa, el 5 de enero del 2016).

<sup>110</sup> Otros pabellones como: casas comerciales, mercado modelo y departamental (“Revista Turismo”, 1940, pp. 33-36).

<sup>111</sup> El desarrollo de las nuevas redes de comercio desplazó el sistema de arrieraje, el cual fue una actividad masificada en el interior del país. Desde la colonia, las caravanas de arrieros jugaron un papel fundamental en la difusión cultural a través de las rutas seguidas por los viajeros (Mendizábal, 1963, p. 64). Entre el siglo XVIII y XIX existió una circulación de objetos de imaginería procedentes de talleres huamanguinos, exportados por los arrieros a ferias regionales y mercados de Lima (El retablo ayacuchano, 1992, p. 21).



La importancia de los arrieros radicaba en la distribución y acercamiento de la obra al comprador (quizá algunos de los coleccionistas hayan adquirido algunas piezas de esta manera, por ejemplo, se observa en la figura 15 un cargador de mates) con identidad anónima y silenciosa generaron demanda de objetos de arte. Tras la desaparición del arriero, el negociante asume el rol de intermediario<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Advertimos la presencia de “tres comerciantes que, si bien no pertenecen a la época de estudio, se han identificado: Margarita Gutiérrez de Meléndez, negociante ayacuchana, Raúl de los Ríos, experto conocedor del arte amazónico y Rubén Córdova, entrañable amigo del historiador Pablo Macera”. (Museo de las Culturas Peruanas, archivo del Instituto de Arte Peruano, folder 3, folio 20)

### **CAPÍTULO III**

## **LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS COLECCIONES BUSTAMANTE Y LUZA**

Este capítulo trata la manera cómo las colecciones de las hermanas Bustamante y Elvira Luza entraron a formar parte de dos instituciones de educación superior, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Museo de Arte de San Marcos) y la Pontificia Universidad Católica del Perú (Museo de Artes y Tradiciones Populares), respectivamente.

Estos dos valiosos conjuntos de arte popular, formados principalmente en la primera mitad del siglo XX, están conformados por diseños, iconografía y temática provenientes de los más representativos lugares del Perú. No obstante, presentan un problema de contextualización, pues no es posible asegurar una cronología exacta de los objetos ya que, la gran mayoría, carece de fecha de ejecución y autoría. Por ello, se ha optado por ordenar la escasa información para responder preguntas como: ¿de qué manera las coleccionistas seleccionaron y organizaron sus piezas?, ¿cuáles fueron las piezas que más adquirieron?, ¿a cuáles artistas les compraron? Al responder estas interrogantes se contribuirá a conocer la dinámica del coleccionismo de arte popular peruano en la primera mitad del siglo XX.

### **3.1 Selección de piezas en las dos colecciones**

Para llevar a cabo el propósito de este apartado se han tenido como fuente las fichas de inventarios de los museos que custodian las colecciones Bustamante y Luza. Este registro entrega información formal de la pieza: procedencia, autor, dimensiones, material, técnicas de manufactura, soporte, estado de conservación e integridad y breve descripción iconográfica de la pieza.

Es importante señalar que muchos de los usos ceremoniales a los que responden las piezas, quizá ya no se practiquen, pero se considera necesario señalarlas dado que cuando fueron ejecutadas representaban la vigencia de una cosmovisión y vida cotidiana.

### 3.1.1 Objetos más representativos

A partir de los datos recabados se ha elaborado un cuadro comparativo sobre la base de la clasificación realizada por el Museo Nacional de la Cultura Peruana<sup>113</sup>, que tipifica los objetos en: mates, cerámica, textiles, imagerie, talla y pintura.

De acuerdo a este criterio, se han agrupado las piezas de cada colección, por lo que es posible identificar seis tipos: “mate” integrado por mates-azucarero y mates-cofre; “cerámica” conformado por toritos de Pucará, iglesias de Quinoa, chúas, músicos, gallitos, caballos y carneros; “textiles” compuesto por alforjas, vestimentas e indumentarias; “imagerie” configurado por retablos ayacuchanos, cajones-retablo, sanmarkos, cruces, músicos, danzantes y máscaras; “talla” que involucra illas, conopas, objetos en alabastro y piedra de huamanga; finalmente “pintura” conformado por óleos, banderas y pendones.

Cuadro N°1

<b>Obras en las colecciones Bustamante y Luza</b>								
<b>Colección</b>	<b>Número de objetos</b>							
	Colección Alicia y Celia Bustamante				Colección Elvira Luza			
<b>Tipos de objetos</b>	2 a 10	11 a 20	21 a 30	31 a más	2 a 10	11 a 20	21 a 30	31 a más
Mates			X		X			
Cerámica				X			X	
Textiles			X		X			
Imagerie			X				X	
Talla	X				X			
Pintura	X					X		

(Elaboración propia)

Además de brindarse una data cuantitativa, este análisis comparativo permite distinguir que los mates fueron uno de los objetos más apreciados por las hermanas Bustamante. Este interés refleja su gusto por objetos cuya tradición se remonta al antiguo Perú<sup>114</sup>. A inicios del

<sup>113</sup> Esta referencia se encuentra en el índice del catálogo: *Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana* (2008).

<sup>114</sup> Ver Sabogal, 1932, pp. 4-5; Jiménez, 1948, p. 60 y Stastny, 1981, p. 134.

siglo XX, los departamentos de mayor producción de mate fueron la costa de Lambayeque y la sierra de Junín y Huancavelica. En este último departamento está localizado el caserío de Mayocc, principal centro de elaboración de mates burilados<sup>115</sup>.

Acerca de la calidad plástica de este arte y el aprecio que le tenía Elvira Luza, existe una referencia. En una tertulia entre el historiador Jorge Basadre y la coleccionista un mate era el centro de atención. Elaborado en 1923, en Mayocc, sobre su superficie estaba burilada la batalla de Arica<sup>116</sup> y la plaza de Huanta<sup>117</sup>. Asimismo, Luza poseía otros mates:

Don Jorge Basadre decía en casa de Elvira Luza que esta creatividad (arte popular) estaba directamente asociada con la campaña de Cáceres [...]. Recuerdo también una fina anotación de Elvira Luza haciéndonos ver la potencialidad artesanal de las poblaciones del Mantaro, una potencialidad anterior y posterior a la Guerra con Chile. (Macera, 1980, p. 14)

En este recuerdo perennizado por el historiador y también coleccionista de arte popular, Macera destaca un quehacer que en el siglo XIX tuvo un momento clave para alcanzar gran calidad plástica, lo que confirma propuestas como las señaladas por Mariano Inés Flores.

En la clasificación “cerámica”, se encuentra un amplio catálogo de objetos, entre los cuales destacan los toritos de Pucará. Su registro histórico responde a la “evolución del pensamiento sincrético quechua, que encuentra en el poder del toro un sustituto del lugar que ocupaba el temible puma en su cosmos ideológico” (Stastny, 1981, p. 105). Puno destaca como lugar emblemático de producción de esta forma escultórica. Así, esta pieza representativa de Santiago de Pupuja, vendida en Pucará era utilizada por el campesino como guardián de la casa, por lo que se la encuentra “en la parte más alta del techo para que desde ahí cuide el hogar puesto bajo su vigilancia”. Asimismo, era usada como propiciador de los rebaños, “razón por la cual se lo coloca en las cuatro esquinas del corral” (“Cerámica Tradicional de Ch’eqa Pupuja”, 2009, p. 48).

---

<sup>115</sup> Ver Jiménez, 1948, pp. 60-61.

<sup>116</sup> Batalla de Arica, acontecida el 7 de junio de 1880, durante la guerra con Chile.

<sup>117</sup> Huanta. Capital de la provincia del mismo nombre, Ayacucho, 2660 m.s.n.m., con una larga trayectoria histórica que data de la colonia (Tauro, 2001, pp. 1211-1212).

Las formas, colores y acabados vidriados del torito fueron admirados por Elvira Luza quien compró alrededor de 17 piezas, al igual que las hermanas Bustamante, con una cantidad similar, interés registrado en dos fotografías: en una Alicia, acompañada de dos hombres, observa sonriente un toro modelado con asa, tres pares de wallk'u<sup>118</sup>, rosones o t'ikas<sup>119</sup> en la parte lateral del cuerpo y dos espirales (Figura 9).

En el caso de los platos o chúas, suelen tener pintados diversos motivos como toros y peces, algunas veces asociados a formas vegetales, en colores verdes y ocre sobre fondo claro y acabado vidriado. Entre las piezas de la colección Bustamante destaca una chúa vidriada (Figura 17) con el perfil verde de un toro, dispuesto sobre una rama; en la parte superior se lee “PEÑA PANCHO FIERRO”. Se trata de una pieza elaborada exprofeso para este privilegiado espacio cultural limeño donde el arte popular era exhibido.

Otros objetos realizados en cerámica son las iglesias, en su mayoría del distrito ayacuchano de Quinua, modeladas con escenas de la vida cotidiana, en sus puertas músicos o animales como gallos, caballos y carneros. Dichas iglesias, usadas con fines ceremoniales, pueden ser de diversas dimensiones (oscilan entre 85 y 25 cm.), con una o dos torres que rematadas en cruz. Son obsequiadas en la fiesta de la Zafacasa o wasiqispi, ceremonia relativa al techado de una casa, momento en el cual se las coloca en el techo del inmueble con el fin de protegerlas de los “maleficios” (Villegas, 2001, p. 39).

Las colecciones Bustamante y Luza atesoraron alrededor de 18 iglesias de similares características. Una foto del archivo del Museo de Arte de San Marcos muestra el interior de la Peña Pancho Fierro (Figura 18) con una iglesia cuya fachada posee tres cuerpos y dos torres; en la misma estantería además hay conopas, músicos, caballo, mates, cruces de camino y retablos.

---

<sup>118</sup> Membrana que cuelga debajo del cuello de los vacunos.

<sup>119</sup> T'ika: flor

Al tipo “textiles” pertenecen las prendas e indumentarias típicas como fajas, chumpi<sup>120</sup>, llicllas<sup>121</sup>, ponchos, faldas, pantalones, alforjas. Mas allá de un uso utilitario, algunos estudios demuestran que los diseños en las llicllas son “mapas” del entorno geográfico, organizados en bandas horizontales que reciben el nombre de pampa y bandas verticales que portan los motivos codificados denominados pallay (L. Zorn, 1987, pp. 489-526). Así, mediante sus colores, estos diseños comunican la relación entre las cosechas, fiestas, animales y constelaciones (Mujica, 2011, p. 15).

Lo mismo sucede con los chumpis, los cuales poseen información ideográfica. Acerca de esta prenda, la coleccionista Gertrude B. Solari comenta que fue usado durante el virreinato “debajo de la ropa”, casi “de contrabando” (Solari, s.f., pp. 1-7) para sobrevivir a la imposición española.

Es preciso destacar en este grupo una alforja lambayecana de la colección Bustamante (Figura 21) con la siguiente dedicatoria bordada: “ALICIA BUSTA/MANTE/ BUELA ALFORJA/ VENTUROSA QUE” y debajo, el escudo nacional flanqueado por aves rampantes que llevan elementos vegetales en patas y pico. Este objeto es un excelente ejemplo de aquellos ejecutados expresamente para la coleccionista; asimismo, hace evidente el vínculo con el autor e incorpora dentro de la tradición artística popular la iconografía patriótica.

Entre las piezas estudiadas, este es uno de los contados ejemplos del uso de símbolos patrios, temática que se extenderá, durante la segunda mitad del siglo XX, a otros soportes, tal y como se aprecia en colecciones exhibidas en exposiciones recientes: en ellas se ha constatado la inserción del escudo y la bandera peruana en textiles y mobiliario.

Componen la categoría “imagería”, los infaltables retablos y baúles ayacuchanos. Uno de los objetos que ha sido ampliamente abordado por diversos investigadores es el retablo

---

<sup>120</sup> Faja utilizada ceñida a la cintura.

<sup>121</sup> Manta tejida que llevan las mujeres en su espalda en los Andes peruanos.

del que se sabe se inicia como sanmarkos hacia fines del siglo XVII y principios del XVIII. Elaborados en sus inicios en piedra de huamanga, posteriormente los personajes son trabajados en pasta y cola.

El historiador Pablo Macera señala que la manufactura del retablo cubría, entre 1890 y 1910, el 60 % de la distribución de arte popular, siendo este reemplazado por el baúl hacia 1930 (2009, pp. 189-192). Acerca de la manufactura, un comentario de Alicia Bustamante, en una entrevista, exalta la destreza de Joaquín López Antay: “Mire Ud. la expresión de los personajes. Este trabajo supera a la artesanía y entra en los linderos del arte” (“Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal”, 1960, p. 8).

De esta manera se constata que el talento de López Antay despertó la atención desde la época en que las hermanas Bustamante iniciaban su selección y alcanza su mayor reconocimiento cuando el gobierno le otorguen el Premio Nacional de Cultura en diciembre de 1975.

Otras piezas dentro de esta categoría son las cruces de camino y de techo; destacan las elaboradas en Ayacucho y Huancayo. Tanto de cerámica u hojalata, las cruces tienen un sentido de protección; así la cruz de techo es colocada cuando se realiza el techado de una casa, para ahuyentar a los malos espíritus (“Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal”, 1960, p. 8).

Como parte de las festividades religiosas en honor a los santos patrones o advocaciones marianas se encuentran las comparsas de bailarines llevadas a la cerámica, yeso y arcilla; hoy constituyen un documento plástico de las danzas, como aquellas ejecutadas en la fiesta de la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cusco, a mediados del mes de julio.

Estas obras modeladas en bulto redondo fueron difundidas en concursos y ferias artesanales. En el marco de la celebración de El Santuranticuy, el Instituto Americano de Arte del Cusco organiza el concurso de nacimientos, evento que constituye una plataforma para divulgar el arte tradicional. Entre las personalidades que se dieron a conocer en estos

espacios de socialización está el escultor Santiago Rojas, quien elaboró conjuntos de danzantes, cuyas formas y posturas sobresalen por el valor expresivo (Gutiérrez, 1943, p. 45).

Una característica que es posible determinar es la evidente influencia de la iconografía virreinal (Germaná e Yllia, 2014, p. 45), a la que se añadieron particularidades formales, como es el caso de las piezas elaboradas por Hilario Mendivil, imaginero cusqueño, cuya obra se caracterizó por el alargamiento de los cuellos de sus personajes como la Virgen de la Leche (Figura 20) y el conjunto escultórico de la Huida a Egipto.

Por su lado, Puno, con una intensa actividad ganadera, incorpora dentro de la categoría “talla” a las conopas e illas, las cuales representan figuras de ganados y sementeras asociadas generalmente a la fertilidad y la abundancia. Estas piezas integran las colecciones Bustamante y Luza en un número considerable.

Otra categoría es la de “pinturas”, las mismas que cumplen una función religiosa y por ende utilitaria. Entre los temas se encuentra las imágenes de culto a la Cruz y en honor a las advocaciones marianas. Para el caso de las santas, la colección Luza posee una tela del siglo XIX (Figura 23) que representa la coronación de Santa Rosa; ella, de cuerpo entero, de pie, de frente, está acompañada con sus respectivos atributos en el momento de ser coronada por dos ángeles niños. En la zona inferior, ocho mujeres vestidas con lliclla, falda y sombrero blanco, tocan instrumentos musicales como quenás y tambores, escena poco frecuente asociada a la santa limeña.

También integran esta categoría las banderolas y pendones. Las primeras usadas en las casas de los mayordomos, “son banderas peruanas en las que, en ves [sic] de escudo de armas, se representa el santo o virgen en cuyo honor se realiza la festividad” (Mendizábal, 2003, p. 23).

En el caso de los pendones de picantería, su disposición tanto fuera como adentro del local denota prosperidad económica. Estos pueden diferenciarse según su soporte en tres



tipos: aquella realizada en planchas de metal, tela o en los muros del establecimiento. Por lo general, representan escenas referidas a la chicha (Mendizábal, 2003, p. 23). Por ejemplo, la colección Bustamante guarda un pendón (Figura 22) realizado sobre metal; la escena tiene como fondo un paisaje montañoso que muestra a un grupo de parroquianos, algunos de ellos con instrumentos de viento y cuerda; mientras una pareja baila un huayno, una mujer sostiene entre sus manos un vaso de chicha. Enmarca la escena la frase: “PICANTERÍA SANBLENITA”.

### **3.1.2 Los artistas**

Aunque es escasa la información sobre las circunstancias que propiciaron el primer contacto entre las coleccionistas y los artistas, los registros del Museo de Arte de San Marcos (MASM) y el Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP) permiten identificar algunos datos que complementan el desarrollo de este apartado.

A partir de ella se ha elaborado un cuadro de los productores presentes en las colecciones Bustamante y Luza, ellos son: Joaquín López Antay, Hilario y Giorgina Mendívil, María Ochoa y Leoncio Tineo Ochoa, de quienes se cuenta con mayor información relacionada a las colecciones estudiadas. Además de ellos, cabe mencionar alrededor de 16 artistas que también tienen obra en las colecciones tratadas; sin embargo, la data es escasa en cuanto a su conexión con las Bustamante y Luza. Ellos son: Enacio Aparicio, Julio Villalobos, Mardonio López, César e Isaac Baldeón, Lucas y Gregorio Núñez, Eulogio, Evaristo Medina, Bertha Aquino de Medina, Eulogio Sanabria, Catalina Sanabria, Santiago Rojas, Pablo Gonsález y Luisa Velasco Góngora<sup>122</sup>.

Respecto a estas piezas cuyos autores son poco conocidos y estudiados, la colección Bustamante es la que prácticamente tiene todas ellas debido, quizás, por el incremento de la red de contactos con los artesanos, un mayor desplazamiento hasta los lugares de producción y la compra respectiva en los talleres.

---

<sup>122</sup> Algunos artistas se mencionan en “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular” (2006, p. 58).

Gracias a las fichas de inventario es posible identificar el departamento al cual pertenecen estos artistas. Así ubicamos nueve regiones: Cusco, Junín, Cajamarca, Lima, Puno, Ayacucho, Ica, Lambayeque, Ancash.

Cuadro N°2

<b>Artistas y sus obras presentes en las colecciones Bustamante y Luza</b>								
<b>Colección</b>	<b>Número de objetos</b>							
	Colección Alicia y Celia Bustamante				Colección Elvira Luza			
<b>Artistas</b>	2 a 10	11 a 20	21 a 30	40 a más	2 a 10	11 a 20	21 a 30	40 a más
Joaquín López Antay			X			X		
Hilario Mendivil			X		X			
Maria Ochoa	X				-			
Leoncio Tineo			X		X			
Enacio Aparicio	X				-			
Mardonio López	X				-			
Isaac y Celso Baldeón	X				-			
Lucas y Gregorio Núñez	X				-			
Eulogio y Evaristo Medina y Bertha Aquino de Medina	X				-			
Eulogio y Catalina Sanabria	X				-			
Santiago Rojas	X				X			
Pablo González	X				-			
Luisa Velasco Góngora	X				-			
Anónimo				X				X

(Elaboración propia)

De acuerdo con el cuadro N° 2, Joaquín López Antay es de quien se encuentran más obras. La importancia radica en su calidad plástica que ha motivado diversas investigaciones, por ende, se cuenta con una amplia bibliografía y diversidad de fuentes que tratan la producción de retablos. El interés de los investigadores radica en la versatilidad de la

propuesta de los retablistas, quienes han sabido introducir una temática variada; ejemplo de ello son los estudios de María Eugenia Ulfe, Pablo Macera y del Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

José Sabogal, Enrique Camino Brent y Julia Codesido fueron testigos de la amistad que forjaron las hermanas Bustamante con López Antay en la Peña Pancho Fierro<sup>123</sup>. Al respecto don Joaquín refiere:

La segunda vez que fui a Lima fue cuando ya tenía profesión<sup>124</sup>. Me invitó la señorita Alicia Bustamante. Ella había venido con el doctor Arguedas, con la señorita Celia. Yo estaba trabajando, como siempre, y ellos llegaron. La señorita Alicia me invitó y acepté. (cit. Razzeto, 1982, p. 147)

Este vínculo entre las coleccionistas y López Antay modificaría significativamente uno de los objetos más representativos, el cajón sanmarkos que desde entonces pierde su utilidad mágico-religiosa para convertirse en un relato de costumbres y actividades de la vida cotidiana, denominado retablo sanmarcos. Un autor que trata sobre este cambio es Ulfe, quien señala:

En primer lugar, Bustamante cambió el nombre de sanmarcos por retablos —por su parecido a los altares de las iglesias coloniales. [...] Es así que, sin arrieros y sin rituales de marcación, los santos de los sanmarcos dejaron de cumplir una función ritual de intermediarios religiosos. Es decir, la caja se quedó vacía (metafóricamente) de contenido y nuevos temas comenzaron a representarse. [...] La estructura de dos pisos que caracterizaría a los sanmarcos sufre una gran transformación ya que ahora se harán retablos de uno o varios pisos. Además, las figuras y las flores que decoran las puertas emigrarán a otras formas. (2009, p. 314)

En el caso de Elvira Luza fue alrededor de 1940 que conoció a don Joaquín, cuando ella visita su taller del antiguo barrio de la Amargura, Ayacucho (Repetto, 2003, p. 13).

Por esta misma época, otros reconocidos imagineros que establecieron contacto personal con las coleccionistas fueron Hilario Mendívil (1929-1977) y su esposa Georgina Dueñas (1934-1999).

---

<sup>123</sup> La *Exposición de Retablos*, de la colección de Alicia Bustamante, realizada en la Asociación Cultural Peruano Británica en setiembre de 1950.

<sup>124</sup> En esta cita se deja entrever que Joaquín López Antay reconoce que ha adquirido el estatus de artista a partir del reconocimiento y sugerencia de las coleccionistas.

Sobre su relación con las Bustamante, se sabe que antes que las piezas se exhibieran, eran vistas por ellas quienes de esta manera adquirirían la “exclusividad”. Esta preferencia en la compra- venta favoreció la selección. Así lo evidencia una misiva de 1942, escrita por Hilario Mendívil a Celia Bustamante<sup>125</sup>; en ella trata sobre el envío del conjunto *La Huida a Egipto* y concluye con lo siguiente: “Señora también le aviso que hay otro grupo de Toritos pero Sin los atados lo que ya le comente no se si Ud pue quiera o no. si quiere mi avisa para llevarlo yo (...)” (Mendívil, 1942).

De igual manera, los Mendívil entablaron amistad con Elvira Luza. Carmen García Montero de Dibós, sobrina de la coleccionista al respecto relata: “No era que ella iba y compraba sino que tenía vínculos con todos estos creadores. Tenía vínculos con Mendívil, con López Antay, cada vez que venían visitaban a mi tía (...)” (Borea, 2003, pp. 18-20). Ello contribuyó a adquirir de manera directa las obras.

La tradición de los Mendívil, caracterizada por el alargamiento de los cuellos de los personajes fue continuado por su hija Juana Mendívil Dueñas, quien junto a su esposo Dantón Olarte, participaron en ferias y exposiciones nacionales (Villegas, 2001, p. 82). Es posible, que algunas de las piezas de las colecciones estudiadas pertenezcan también a esta segunda generación, pues en algunas fichas se consigna familia Mendívil.

Uno de los más destacados ceramistas ayacuchanos es Leoncio Tineo Ochoa (1924-1996), heredero del oficio de su madre, María Ochoa, quien realizaba silbatos escultóricos de pequeñas dimensiones (Figura 24). Inspirado en la vida cotidiana, Leoncio Tineo<sup>126</sup> incorporó escenas de mujeres cargando a sus hijos en la espalda, parejas comiendo, conjuntos de músicos, temática religiosa, iglesias, entre otros (Villegas, 2001, p. 35). Por ejemplo, (Figura 25) una de las piezas es un hombre sedente que toca el arpa.

---

<sup>125</sup> Resulta curioso que, a fines de 1950, Alicia Bustamante haya tomado recién contacto con la obra del artista, gracias a un obsequio de José Sabogal. Ver este dato en Díaz, 2013, p. 9.

<sup>126</sup> Reconocido como Gran Maestro de la Artesanía Peruana en 1994. Tras el fallecimiento de Leoncio Tineo, su hija, Rosalía Tineo Torres, ha dado continuidad a la tradición artística familiar. El Ministerio de Cultura, en marzo del 2013, la nombró Personalidad Meritoria de la Cultura.

### **3.2 La institucionalización de las colecciones Bustamante y Luza.**

En la década de 1920, las colecciones privadas de (Sabogal, Codesido, Bustamante y Luza) de arte popular peruano en Lima comenzaron a cumplir un importante rol de difusión y custodia que el Estado peruano recién asumió en 1932 con la creación del Instituto de Arte Peruano (IAP), ente cuyo objetivo fue el impulso de los artistas populares nacionales y la exhibición de sus obras.

Antes del IAP, el pintor José Sabogal ya había planteado la idea de construir un Museo Arqueológico y un Museo de Arte Popular en el edificio de la penitenciaría. Asimismo, existía un proyecto de fundar el segundo museo bajo la dirección de Alicia Bustamante, Elvira Luza y Arturo Jiménez (M.S.S, 1959, p. 2).

A esta decisión de apoyar a la creación de un espacio público para difundir el arte popular, se debe añadir cuestiones de índole personal de las coleccionistas, como por ejemplo, la falta de infraestructura, carencia de recursos para conservar las piezas en buen estado y quizá, la más relevante, la idea de consolidar el arte como patrimonio artístico peruano.

En el caso de la colección Bustamante, en 1967, como ya se ha dicho, la Peña Pancho Fierro dejó de funcionar por motivos económicos pues no se podía mantener el acervo en buen estado: “El gran número de piezas implicaba mayores responsabilidades y compromisos que con la pensión de jubiladas de Alicia y Celia, era cada vez más difícil de asumir” (Carpio e Yllia, 2006, p. 58). Entonces la colección es trasladada a la casa de las hermanas. Un año después, en 1968, fallece Alicia Bustamante, pero la colección no quedó a la deriva, pues en vida ella había decidido donarla a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Carpio e Yllia, 2006, p. 58), hecho que se hizo realidad en 1970.

Pero, recapitulamos, a raíz de la muerte de Alicia, José María Arguedas escribe un artículo para que, siguiendo el deseo de Alicia, la colección forme parte de la Universidad; este valioso material artístico era una excelente influencia para “estudiantes también surgidos

del “bajo” pueblo y de profesores convencidos que se ha estudiado muy poco el Perú desde la Universidad [...]” (Arguedas, 1969, p. 30)

Hay que destacar que Arguedas tenía un vínculo estrecho con San Marcos<sup>127</sup>, pues allí se había formado en la especialidad de literatura, además de ejercer la docencia en la misma.

De este modo, en 1970, se hace efectiva la donación en favor del Museo de Arte e Historia. El entonces director, Francisco Stastny, agradeció en el marco de la inauguración del citado museo: “La célebre colección de arte popular formada por Alicia Bustamante, después de múltiples mudanzas, ha encontrado en nuestra histórica Casona un lugar de reposo, donde podrá ser dignamente exhibida, conservada y estudiada” (1970, p. 5).

Para entonces la colección contaba con 427 piezas (Germaná e Yllia, 2008, p. 10), las cuales constituyeron el conjunto fundacional del museo universitario cuya sede es la emblemática Casona de San Marcos. Este acervo fue exhibido en la sala permanente denominada, en 1974, “Sala Alicia y Celia Bustamante”<sup>128</sup> en reconocimiento a la labor en favor del arte popular.

El Museo organizó su colección sobre la base de cinco ejes temáticos: “La Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Época Colonial, la Época Republicana, el Folklore del Perú y el Arte Contemporáneo” (Stastny, 1970, pp. 4-6). El eje de arte popular contenía mayor número de piezas.

Años después, la donación se complementó con el ingreso de un segundo grupo conformado por 152 piezas de la colección de Pablo Macera, en su mayoría del sur andino. Otras colecciones que incrementan este acervo son la de Raúl Apesteguía, con objetos de la sierra central como platería, cerámica, textiles; la de Milwaukee Public Museum, cuyas

---

<sup>127</sup> Este vínculo se vio reflejado en la exposición “Arguedas y el arte popular. Colección de Alicia y Cecilia Bustamante”, inaugurada en el 2011 en el Centro Cultural de San Marcos. Dicha muestra contó con más de 400 piezas como mates del valle del Mantaro, retablos de Joaquín López Antay, entre otras.

<sup>128</sup> Resolución Rectoral N° 40167 del 27 de setiembre de 1973.

piezas de procedencia ayacuchana datan de la segunda mitad del siglo XX; la selección de Raquel Chocano conformada por diferentes objetos de Ayacucho, Puno, Junín y la Amazonia; la donación de Pablo Salazar Córdor, con máscaras del valle del Mantaro. A lo descrito se suma la manufactura artística de la familia Jiménez y del retablista Jesús Urbano (Germaná e Yllia, 2008, pp. 14-23).

El inicial Museo de Arte y de Historia cambió su nombre en 1996, por el de Museo de Arte de San Marcos y en la actualidad, es una dependencia del Centro Cultural de San Marcos<sup>129</sup>. Así, tras la restauración de la Casona, a partir de 1994, en la sala Alicia y Celia Bustamante, perdió su espacio permanente, lo cual refleja el poco interés por mantener viva la pasión por el estudio y coleccionismo de las manifestaciones artísticas populares. Actualmente, gran parte de las piezas de la colección Bustamante se encuentran en el depósito del Museo de Arte de San Marcos; la última vez que fueron expuestas y recibieron la atención de especialistas y del público fue en la exposición “Arguedas y el arte popular”.

Con respecto a la colección de Elvira Luza, esta se incorporó al Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP) de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fundada el 25 de octubre de 1979, adscrita al Área de Folklore y Arte Popular, dicho museo fue dirigido por la investigadora Mildred Merino de Zela a partir del 2000. En ese mismo año, el acervo de Luza fue cedido al MATP y, aunque se carece de información acerca de la manera cómo ingresa<sup>130</sup> la colección a la PUCP; este esfuerzo se le atribuye al gestor cultural Luis Repetto Málaga, actual director del MATP<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Desde el año 2003, la Comisión Central de Inventario de Bienes Culturales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos viene realizando el Registro Nacional de la colección de arte popular del Museo de Arte ante el Ministerio de Cultura, institución que ha considerado alrededor de cien piezas de la colección Bustamante como Patrimonio Cultural de la Nación.

<sup>130</sup> Compra, donación, transferencia, legado, entre otros.

<sup>131</sup> Esa cercanía con Elvira Luza se trasluce en las anécdotas que el investigador refiere en una entrevista, donde trata de grabarla a escondidas mientras comenta su colección a los visitantes dominicales, a lo que Luza responde: “¿Me está usted diciendo que piensa llevarse mi voz? ¡Es como que me viera el fustán!” (De Paz, 2017, p. 6). Esta amistad se reafirma en el catálogo de las obras de la colección publicado por el mismo museo. Asimismo, es necesario indicar que en el proceso de investigación se trató, en más de una oportunidad, de entrevistar a Luis Repetto.

En la colección Luza destacan mates burilados, cruces de camino, retablos ayacuchanos, toritos vidriados, baúles, pinturas, cofres, entre otros; al conjunto de 304 piezas se suman otras colecciones que ingresan al MATP, como la de Arturo Jimenez Borja y Doris Gibson.

Este ejemplar desprendimiento de las hermanas Bustamante y de Luza al entregar su acervo a reconocidas instituciones, garantizó la continuidad de sus colecciones. Con esta actitud demostraron su compromiso para fomentar el estudio del arte popular peruano y al ser apreciado por académicos, interesados, al que se le suman visitantes nacionales y extranjeros.

Las entidades académicas que custodian estas colecciones han asumido el rol de mantener un espacio idóneo a lo que se suma el mantenimiento preventivo para, no solo exhibir sino, investigar y difundir la maravillosa cantera de arte peruano nacido del Perú profundo.



## CONCLUSIONES

1. El coleccionismo del arte es una actividad orientada hacia la adquisición, selección y clasificación de obras, a las que un individuo otorga un sentido especial, a veces distinto a la función original de objeto.
2. Es en Florencia del siglo XV que se inicia el coleccionismo de arte que incorporó la figura del mecenas, benefactor y promotor dedicado a financiar obras que fuesen instrumento de prestigio social.
3. En Latinoamérica, el coleccionismo del arte fue favorecido por virreyes, aristócratas y, más tarde, burgueses, quienes formaron colecciones guiadas, en un primer momento, por la curiosidad que luego se convirtió en un interés mayor. Posteriormente, con la consolidación de las repúblicas hacia 1850, se favoreció la compra de arte, en especial, en países como México y Argentina. En el caso peruano se forman las colecciones de arte privado de José Dávila Condemarin y Manuel Ortiz de Zevallos y, entrado el siglo XX, los conjuntos artísticos de Miguel Criado y de Javier Prado Ugarteche.
4. El indigenismo pictórico, impulsado por José Sabogal y sus seguidores (Julia Codesido, Alicia Bustamante, Enrique Camino Brent, Camilo Blas, Teresa y Cota Carvallo) desde la Escuela de Bellas Artes revaloraron las manifestaciones tradicionales e impulsaron el coleccionismo del arte popular peruano en la primera mitad del siglo XX. A diferencia de los coleccionistas de arte asociados a un modelo adquisitivo ligado al poder económico, los de arte popular encontraron su ligazón en el poder de las relaciones intelectuales y académicas.
5. En la primera mitad del siglo XX, los coleccionistas de arte popular adquirieron objetos a lo largo del territorio peruano, siendo las ciudades con mayor flujo de visitas: siguiendo la línea costera, Lima, Ancash y Lambayeque; hacia la sierra, Cajamarca, otra ruta a Junín, Ayacucho, Cusco y Puno y rumbo a la selva, Loreto, San Martín y Amazonas.

6. Las hermanas y coleccionistas Alicia y Celia Bustamante Vernal jugaron un papel fundamental en la legitimación del arte popular peruano, pues ejercieron cierta potestad sobre la temática y producción artística, lo cual contribuyó a transformar el objeto y asegurar su permanencia en el tiempo y en el gusto de sus compradores. Su colección, reunida alrededor de 1930 fue exhibida en la Peña Pancho Fierro y se convirtió en un espacio referencial para la dinámica cultural de la época. Así se enriquecieron los acervos privados cuyas piezas de diversos estilos y temáticas fueron objeto de aprecio y atención en espacios limeños como la mencionada Peña y el Instituto de Arte Peruano.
7. La coleccionista Elvira Luza Argaluz, en 1940, tenía formado gran parte de su colección con valiosas piezas de arte popular cuya diversidad iconográfica y temática manifiesta su interés con los productores de estos objetos, mucho de los cuales han trascendido a la historia del arte con nombre propio. El acervo de Luza fue apreciado en su espacio íntimo al que acudían sus amigos más allegados.
8. A partir de las colecciones Bustamante y Luza es posible identificar a algunos artistas que tenían una propuesta consolidada para la primera mitad del siglo XX, tales como Joaquín López Antay, Hilario Mendivil, María Ochoa y Leoncio Tineo. De ellos, el retablista Joaquín López Antay recibió mayor atención a partir del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura, en diciembre de 1975, que produjo una reflexión en torno a la importancia del arte popular.
9. Respecto a los acervos Bustamante y Luza es importante destacar la trascendencia de sus piezas pues, a pesar de perder su función mágico-religiosa debido a la ley de oferta y demanda, la sugerencia de los coleccionistas e intelectuales y el uso de nuevos insumos (materiales) son la evidencia más cercana y legítima de la tradición popular. Entre los objetos— categorías y materiales— más destacados están la imaginería, las tallas, las pinturas, los mates, las cerámicas y los textiles.
10. Las colecciones Bustamante y Luza trascendieron el espacio privado, integrándose al Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y al Museo de Artes y Tradiciones

Populares de la Pontificia Universidad Católica del Perú, respectivamente. Al llegar ambas colecciones a estos espacios relacionados a instituciones universitarias de prestigio las coleccionistas buscaron impulsar la investigación del arte popular peruano para luego consolidarlo dentro del ámbito de las manifestaciones artísticas. Es así que estos acervos particulares, iniciados por tres mujeres, han contribuido de manera significativa al estudio, preservación y difusión de un patrimonio cargado de significado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIBROS

Acha, Juan (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México: UNAM.

Ballart, Joseph (2002). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.

Ballesteros, Manuel (1994). *Martínez Compañón. Trujillo del Perú*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Barriga, Martha (2004). *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño, siglo XVIII: antecedentes y aplicación*. Lima: UNMSM.

Baxandall, Michael (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

Bazin, Germain (1969). *El tiempo de los museos*. Madrid: Daimon.

Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bolaños, María (2008). *Historia de los museos de España: memoria, cultura, sociedad*. Madrid: Ediciones Trea S.L.

Bonilla, Heraclio (1980). *Un siglo a la deriva. Ensayos sobre el Perú, Bolivia y la guerra*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Caballero, Daniel (1947). *Tres Monumentos Históricos de Lima*. Lima: Ediciones Contur.

Cabello, Paz (1989). *Coleccionismo americano indígena*. Madrid: Editorial Cultura Hispánica.

Castrillón, Alfonso (2001). *¿El ojo de la nava o el filo de la tormenta?* Lima: URP.

Contreras, Carlos (2002). *El centralismo peruano en su perspectiva histórica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2007). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Cordero, Karen (1940). *Las artes populares en México*. México.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.

Cossío del Pomar, Felipe (1994). El arte en Subasta. *El Hechizo de Gauguin*. Piura: Instituto Cambio y Desarrollo (pp. 151-251)

Del Conde, Teresa (1997). El Coleccionismo narrado. Dos prototipos notables, el cavaliere de Susan Sontag, Utz, de Bruce Chatwin. *Patrocinio, Colección y circulación de las artes*. México: UNAM, pp. 595-605.

Egaña, Antonio de (1966). *Historia de la iglesia en la América Española. Hemisferio Sur*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Fernández, Jenaro (1971). *Motivos de Ornamentación de la cerámica Inca-Cuzco*. Lima: Librería Studium editores.

Flores, Alberto & Burga, Manuel (1987). *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

Furió, Vincec (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

García-Pelayo, Ramón (1988). *Pequeño Larousse Ilustrado*. Paris: Ediciones Larousse.

Garduño, Ana (2008). *El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas N°93.

\_\_\_\_\_ (2009). *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil*. México: Universidad Autónoma de México.

*Gran Galería de Pinturas Antiguas*. (1899). Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

Gutiérrez de Quintanilla, Emilio (1900). *Sobre Bellas Artes, conferencias, críticas y estudios*. Lima: Manuel Cisneros Sánchez.

\_\_\_\_\_ (1921). *Memorias del director del Museo de Historia Nacional*. Lima: Taller tipográfico del Museo.

Hernández, Francisca (1994). *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.

Huerto, José (2000). *Huellas de Bellas Artes. Reseña Histórica 1917-1999*. Lima: Editorial Magistral.

*El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. (1992). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Instituto Sabogal de Arte (1989). *Enrique Camino Brent*. Lima: Colección Bolsilibros.
- Izcue, Elena (1927). *El arte peruano en la escuela*. Paris: Editorial Excélsior.
- Kemp, Klaus (2002). *El desarrollo de los ferrocarriles en el Perú*. Lima: UNI.
- Kuon, Elizabeth, Gutiérrez, Rodrigo & otros (2009). *Cuzco-Buenos Aires, ruta de la intelectualidad americana 1900-1950*. Lima: USMP.
- Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CERA.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Lavalle, J. & Lang, Werner (1975). *Pintura contemporánea - arte y tesoros del Perú*. Lima.
- León, Aurora (1990). *El Museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Lynch, Patricio (1883). *Segunda Memoria que el Contra-Almirante Don Patricio Lynch, General en Jefe del Ejército de Operaciones en el Norte del Perú presenta al Supremo Gobierno de Chile*. Lima: Imprenta de la Merced.
- Majluf, Natalia & Wuffarden, Luis Eduardo (1999). *Elena de Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica.
- Manrique, Jorge & Del Conde Teresa (1987). *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mariátegui, José Carlos (1979). *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta.
- Matto, Clorinda (1954). *Tradiciones Cuzqueñas, leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuzco: s/e.
- Mendizábal, Emilio (2003). *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: ICPNA.
- Merino, Mildred (1999). *Ensayos sobre folklore peruano*. Lima: URP.
- Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú (2016). *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Moll, Eduardo (1991). *Julia Codesido 1883-1979*. Lima: Editorial Navarrete.

\_\_\_\_\_ (1988). *Enrique Camino Brent 1909-1960*. Lima: Banco Latino, Editorial Navarrete.

*Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes* (1922). Lima: Escuela Nacional de Bellas Artes.

Murillo, Gerardo (1922). *Las artes populares en México*. México: Cultura.

Núñez, Estuardo (1973). *El Perú visto por viajeros*. Lima: Ediciones PEISA.

Obligado, Pastor (1903). *La tertulia Guerrico: tradiciones argentinas*. Barcelona: Montaner y Simon.

Pevsner, Nikolaus (1982). *Las academias de arte, pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra.

*Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarin* (1862). Lima.

Porras, Raúl (1963). *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Praga & Vergara (1984). *Retablo Ayacuchano*. Lima: UNMSM.

Ravinovich, Silvana (2007). *Walter Benjamin: El coleccionismo como gesto histórico*. México: UNAM.

Razzeto, Mario (1982). *Don Joaquin*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

Repetto, Luis (2001). *Máscaras de Arturo Jiménez Borja*. Lima: PUCP.

Repetto, Luis & Borea, Giuliana (2003). *Colección Elvira Luza*. Lima: PUCP.

Respaldiza, José (1989). *La cerámica tradicional del Perú*. Ravines, Roger y Villiger Fernando comp. Lima: CONCYTEC, Editorial Los Pinos.

Reviriego, Carmen (2014). *El laberinto del arte*. España: Paidós.

Ríos, Juan (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Editorial cultura antártica.

Rivera, Diego (1979). *Arte y política*. México: Editorial Grijalbo S.A.

Rivera, Edgardo (1972). *Leonice Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Carlos Milla Batres.

Riviale, Pascal (2000). *Los viajeros franceses en busca del Perú Antiguo (1821-1914)*. Lima: IFEA y PUCP.

Sánchez, Alfonso (1997). Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís. *Patrocinio, colección y circulación de las Artes*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 77-94.

Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires: Ediciones del autor.

Sontag, Susan (1995). *El amante del volcán*. España: Alfaguara.

Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Lima: Ediciones Edubanco.

Teixeira, Coelho (2000). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Trad. María Noemí Alfaro.

Valcárcel, Luis (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Vargas, David (2009). *Los orígenes de la Biblioteca y Museo Nacional del Perú 1922-1825*. Lima: BNP.

Villegas, Fernando (1996). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922) Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Wiesse, María (1957). *José Sabogal, el artista y el hombre*. Lima: CIP.

Wuffarden, Luis Eduardo & otros (2005). *Los incas reyes del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Yrivarren, Ingrid (2015). *Paraísos del saber. 50 bibliotecas emblemáticas del Perú*. Lima: Telefónica del Perú.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Aguiló, María (1990). El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 107-239.

Álvarez, Manuel (1914). Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial. *Memorias de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros de México*. México: Asociación de Arquitectos e Ingenieros, pp. 291-294.



Arbeteta, Letizia (2007). Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada. *Anales del Museo de América*. Madrid. N°15, pp. 141-171.

Arguedas, José María (1958). El arte popular religioso y la cultura mestiza. *Revista del Museo Nacional*. Lima, Tomo XXVII, pp. 176-185.

\_\_\_\_\_ (1969). La colección Alicia Bustamante y la Universidad. *El Comercio*. Lima, 12 de enero, p. 30.

Balarin, Claudia (2010). Tejiendo fino: usos y abusos del arte popular peruano. *Illapa*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Año 7, N°7, pp. 21-37.

Baldasarre, María (2006). Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. *Anais do Museu Paulista*. Brasil: Universidad de Sao Paulo. Vol.14, N°1, junio, pp. 293-321.

Barclay, Federica (2010). La Asociación pro-indígena y las atrocidades del Putumayo. Una misión Auto restringida. *Boletín Americanista*. Barcelona: Año LX, 1. N°60, p. 145.

Barentzen, Hilda (2003). Arte y artesanía, ¿una reunificación deseable y posible? Ponencia 51° Congreso Internacional de Americanistas. Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, pp. 55-72.

Bauer, Arnold (1986). La Hispanoamérica Rural, 1870-1930. *Historia de América Latina*. Barcelona: Crítica. Vol.7, pp. 133-162.

Benjamin, Walter (1992). Desembalando mi biblioteca. *Senderos, Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Colombia, Vol.5, N°4, pp. 394-399.

Bermúdez, Fernando (2009). La pintura de Castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México. *Impacto Social del Diseño*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 63-66.

Bravo, Nazareno (2005). Costumbres y tradición: la cultura popular entre la rebeldía y el conservadurismo. *Realidad, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. El Salvador: Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, pp. 481-503.

Bustamante, Alicia (1974) Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará. *Cuadernos de Arte y de Historia*. Lima, n°2, pp. 20-22.

Carpio, Kelly & Yllia, María (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular. *Illapa*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Año 3, pp. 45-60.

Castillo, Teófilo (1914a). Interiores limeños, Casa del Señor Carlos A. Velarde. *Variedades*, N°346. Lima, 17 de octubre, pp. 1339-1342.

\_\_\_\_\_ (1914b). Interiores limeños, Casa del Sr. Dr. D. Francisco Moreyra y Riglos. *Variedades*, N°348. Lima, 31 de octubre, pp. 1289-1392.

\_\_\_\_\_ (1914c). Interiores limeños, Casa del Dr. José A. de Lavalle y Pardo. *Variedades*, N°353. Lima, 5 de diciembre, pp. 1520-1524.

\_\_\_\_\_ (1914d). Interiores limeños, Casa del Dr. Javier Prado y Ugarteche. *Variedades*, N°355. Lima, 19 de diciembre, pp. 1567-1597

\_\_\_\_\_ (1915). El Archivo de la Beneficencia. *Variedades* N°371. Lima, 10 de abril, pp. 1981-1985.

\_\_\_\_\_ (1918). En viaje del Rimac a la Plata-Buenos Aires. *Variedades*, N°15. Lima VI, p. 559.

Castrillón, Alfonso (1977). ¿Arte popular o artesanía? *Historia y Cultura: Revista del Museo Nacional de Historia*, N°10. Lima, pp. 16-21.

\_\_\_\_\_ (2008). Historia del Arte y Arte popular (Notas para una teoría del Arte Popular). *Miradas alternas: Visiones y discursos en la Colección de Arte Popular del MASM*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 55-59.

\_\_\_\_\_ (2015). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. *Illapa* N°12. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 13-24.

Cerámica Tradicional de Ch'eqa Pupuja. El torito de Pukará (2009). *Toro, torito de Pucará, galería y estudios*. Lima: MINCETUR, pp. 38-55.

Chávez, Rosa (2016). Estampas de la ciudad. *El Comercio*. Lima, domingo 31 de enero, pp. 6-8.

Collector's Choice: Orozco (1955). *Time*. California, 5 de diciembre, p. 36.

Contreras, Catherine (2016). Pancho Fierro y la evolución del costumbrismo. *El Comercio*. Lima, domingo 17 de julio, pp. 10-11.

Degregori, Carlos & Sandoval, Pablo (2007). Dilemas y tendencias de la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intelectual. *Saberes periféricos: Ensayos sobre la Antropología en América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 19-72.

Del Solar, María Elena (1992). Cajón Sanmarcos. *El Retablo Ayacuchano, un arte de los andes*. Lima: IEP, pp. 17-26.

De Paz, Maribel (2017). Los últimos coleccionistas. *El Comercio*. Lima, 19 de marzo, p. 6.

Deustua, Carlos (1969). Aspectos de la economía peruana a fines del siglo XVIII (1790-1796). *Boletín del Instituto Riva Agüero*. Lima: PUCP, pp. 135-308.

Dunbar, Ella (1948). Entidades Oficiales y Privadas. *Documenta, Revista de la Sociedad Peruana de Historia*. N°1. Lima, Año 1, p. 401.

El Perú en la Feria Mundial de Nueva York (1939). *Turismo*. Lima: Touring y Automóvil Club del Perú, pp. 30-31.

El Señor de Lancut (2014). *COSAS*. Lima: Editorial Letras e Imágenes S.A.C. 29 de septiembre, pp. 24-29.

Exposición de Nacimientos (1962). *Cultura Peruana*. Lima: La Crónica. Vol. XXI, N°161-162, pp. 31-32.

Falconi, Jorge (1960). Enrique Camino Brent: pintor y humanista. *Garcilaso N°1*. Lima, setiembre, pp. 23-26.

Francke (1979). Viejas y nuevas fracciones dominantes frente al problema indígena (1900-1930). *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima: Ediciones CELATS, pp. 69-106.

Gallagher de Parks, Mercedes (1943). El arte de la cerámica amazónica. *El Mercurio Peruano*, N°195. Lima, pp. 242-244.

\_\_\_\_\_ (2015). La escultura costumbrista y popular en piedra de Huamanga. *Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, Vol. 2, N°. Lima, pp. 287-298.

Gálvez, Elvira de (1969). Alicia Bustamante, Una gran artista. *La Prensa*. Lima, 5 de enero, p. 31.

García Concepción & Jiménez Félix (2009). Museo de América, mucho más que un museo. *Artigrama* N°24. Madrid, pp. 83-118.

Garduño, Ana (2006). ¿Nacidos para comprar arte? Mercado y coleccionismo en México durante la primera mitad del siglo XX. *Curare* 27. México: Curare A.C. Boletín semestral (julio-diciembre), pp. 36-48.

\_\_\_\_\_ (2010a). El poder del coleccionismo del arte. *Facturas y manufacturas de la identidad*, (catálogo de la exposición). México: Museo de Arte Moderna, pp. 3-4.

\_\_\_\_\_ (2010b). El elitismo del arte popular. *Facturas y manufacturas de la identidad*. México, pp. 3-39.

\_\_\_\_\_ (2013). Patrimonialismo y poder: Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934). *Las Artes y la arquitectura del Poder*. España: Universitat Jaume I, pp. 1805-1818.

Germaná, Gabriela (2008). El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial. *Anales del Museo de América* N°16. Lima, pp. 189-206.

Germaná, Gabriela & Yllia, María Eugenia (2008). Miradas alternas. Visiones y discursos en la Colección de Arte Popular del Museo de Arte de San Marcos. *Miradas alternas: Visiones y discursos en la Colección de Arte Popular del MASM*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 8-27.

\_\_\_\_\_ (2014). Revisiones y nuevos enfoques en el estudio del arte tradicional peruano. La serie de Arte Popular del Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Universidad Ricardo Palma (2003-2014) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*. Lima: ICPNA, pp. 23-75.

Gutiérrez, Emilio (1900). La pinacoteca de Don Manuel Ortiz de Zevallos. *Sobre Bellas Artes, conferencias, críticas y estudios*. Lima: Manuel Cisneros Sánchez. 15 de enero, pp. 210-268.

Gutiérrez, Julio (1943). Santiago Rojas y sus comparsas de bailarines. *Revista del Instituto Americano de Arte*. Cusco, vol.2, pp. 45-48.

\_\_\_\_\_ (1945). El Santuranticuy. *Revista del Instituto Americano de Arte*. Cusco, vol.4, año IV, pp. 77-78.

Helguera, Delfina (2013). El coleccionismo del arte en nuestro país y el mundo actual. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*. N°59. Buenos Aires, octubre, pp. 139-148.

Jimenez, Arturo (1948). El Mate Peruano. *Revista del Museo Nacional*. Lima: Museo de la Cultura Peruana, pp. 60-65.

Julia Codesido y Macedonio: Pintores en el tiempo y tiempo de la pintura en el Perú (s.f.). *Fin de Semana*. Fondo Documental Julia Codesido, s.p.

Kauffmann, Federico (2011). Glosas sobre la decoración en la cerámica Inca-Cuzco. *Revista Haucaypata, investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo*. N° 3. Lima, noviembre, pp. 17-24.

Kusunoki, Ricardo (2015). Hacia un coleccionismo renovado. *La colección Petrus y Verónica Fernandini*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 21-46.

La Primera Exposición del Arte Popular Aplicado (1931). *Quipus*. N°3. Lima, diciembre, año I, p. 4.

Leighton, Sophie (2013). Freud el coleccionista. *Museo y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 49-67.

Lo peruano en la decoración de interiores (1948). *Gala*. Lima, agosto, año I, pp. 22-23.

L. Zorn, Elayne (1987). Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores. *Revista Andina*. Cusco, diciembre, año 5, n°2. pp. 489-526.

Macera, Pablo (1980). EL Arte popular y la guerra con Chile. *El Comercio*. Lima, 8 de junio, pp. 14-15.

\_\_\_\_\_ (2009). Los retablos andinos y Joaquín López. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Lima: Fondo editorial del Congreso. Compilador: Miguel Pinto, pp. 177-204.

Majluf, Natalia (1994). El Indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 611-628.

\_\_\_\_\_ (2004). Museo de América: Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico. Textos de María Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez de Tembleque. *Histórica* N°28-1. Lima: PUCP, pp. 253-255.

\_\_\_\_\_ (2005). De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900. *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 251-319.

Martí, José (1875). Felipe S. Gutiérrez. *Revista Universal*. N°173. México, 24 de agosto. En *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos II* (1810-1858) t.II, de Ida Rodríguez Prampolini.

Metraux, Alfred (1951). La UNESCO y las artes populares. *Boletín Indigenista*. México: Órgano del Instituto Indigenista Interamericano, v.XL, n°1, s.p.

Mora, Gloria (2013). Arqueología y coleccionismo en España de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Museo y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 8-28.

Moro, César (1957). A propósito de la pintura en el Perú. *Los anteojos de azufre*. Lima: UNMSM, pp. 17-21.

M.S.S (1959). El Arte Popular y la Necesidad de un Museo. *El Comercio*. Lima, 11 de enero, p. 2.

Mujica, Ramón (2011). El objeto utilitario como belleza superior: la artesanía tradicional en la Colección Liébana. *Del Cielo y la Tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*. Lima: Universidad San Martín de Porres, pp. 9-19.

Notas necrológicas, Enrique Camino Brent (1960). *Revista del Museo Nacional*. Lima, T.29, pp. 297-299.

Orillo, Winston (1969). Homenaje a Alicia Bustamante, la madrina del arte popular. *Oiga*, N°306. Lima, 10 de enero, año VII, pp. 28-29.

Ortega, Carlos (1968). Pancho Fierro y el desalojo. *El Dominical*. Lima 7 de abril, pp. 16-17.

Pacheco, Marcelo (2005). Modelos español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930. *Ramona, revista de artes visuales*. Argentina: Fundación Start, agosto, n°53, pp. 6-18.

Quijano, Rodrigo (2000). Con los anteojos de Azufre: Notas sobre Moro y las Artes Visuales. *Con los Anteojos de Azufre. César Moro Artista Plástico*. Lima: Centro Cultural de España, p. 20.

Carlos, Raygada (1946) Una valiosa exposición de arte popular peruano. *El Comercio*. Lima, 7 de noviembre, p. 8.

Reglamento del Museo Nacional, decreto ley # 7084 (1931). *El Peruano*. Lima, 20 de abril, pp. 345-346.

\_\_\_\_\_ (2008). El coleccionista centenario. *Caretas*. Lima 3 de julio, pp. 60-63.

Revista del Instituto Americano de Arte de Puno (1948). Puno, 4 de noviembre, año I, n°I.

Rodríguez, Carlos (1967). Arte europeo en colecciones peruanas. *Fanal*. N° 82. Lima, v.XXII, pp. 15-23.

Rowe, John (1998). Max Uhle y la idea del tiempo en la Arqueología Americana. Peter Kaulicke (Ed.), *Max Uhle y el Perú Antiguo*. Lima: PUCP, pp. 5-24.

Samanez, Roberto (2013). Homenaje y remembranza de dos connotados impulsores de la valoración del arte cusqueño. *Cusco: herencia y creación*. Lima: ICPNA, pp. 187-192.

Stastny, Francisco (1970). Presentación. *Catálogo de la exposición Folklore y Arte del Colonial del Perú. Inauguración del Museo de Arte y de Historia de la U.N.M.S.M.* Lima: UNMSM, pp. 4-6.

\_\_\_\_\_ (1974). Alicia Bustamante. *Cuadernos de Arte y de Historia*. N° 2 Lima, pp. 4-6.

Solari, Gertrude (s.f.). Ideogramas en la textilería andina actual. *Boletín de Lima*. N° 22, Lima, julio, pp. 1-7.

Tauro de Pino, Alberto (2001) Enciclopedia ilustrada del Perú. Lima: *El Comercio*, pp. 1211-1212.

Tealdo, Alfonso (1948). Ugarte. *Gala*. Lima, año I, n°2, pp. 22-23.

Tello, Julio y Xesspe, Toribio (1967). Historia de los Museos nacionales 1822-1946. Lima: *Revista Arqueológicas N° 10*.

Revista Turismo (1940). Lima: Touring y Automóvil Club del Perú, s.p.

Ulfe, María Eugenia (2009). Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Lima: IFEA, pp. 307-326.

Una imagen del pueblo peruano (1962). *El Comercio*. Lima, 14 de enero, p. 32.

Urteaga, Horacio (1923). *Revista de Arqueología. Órgano del Museo Victor Larco Herrera*. Lima: Sanmarti y Cia. Editores, julio-setiembre, T. 1, s.p.

Valcárcel, Luis (1971). Presentación. *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca-Cuzco*. Lima: Librería Studium editores, T. I, pp. 7-8.

Valderrama, Mariano & Alfajeme, Augusta (1979). Viejas y nuevas fracciones dominantes frente al problema indígena (1900-1930) *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima: Ediciones CELATS, pp. 69-106.

Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal (1960). *El Comercio*. Lima, 24 de junio, p. 8.

Valis, Noël (2013). El coleccionismo: el rescate de las cosas y lo humano. *Letras de Hoje*. Brasil, v.48, n°4, pp. 559-568.

Vázquez, Óscar (2001). The Subject of Collecting. *Inventing the Art Collection, Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century*. España: The State University Press, pp. 1-29.

Velázquez, Mireida (2010). Facturas y manufacturas de la identidad: el arte popular mexicano en 1921. *Facturas y Manufacturas de la Identidad*. México, pp. 48-71.

Vidal, Delia (s.f.). Georgina. *Revista del Instituto Americano de Arte*. N° 16. Cusco: Municipalidad del Cusco, p. 190.

Villegas, Fernando (2006). El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa*. N°3. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 21-34.

Villegas, Roberto (1975). Cerámicas de Tineo. *7 Dias*. Lima, 16 de mayo, p.61.

Wiese, María (1920). Conversaciones con el pintor Teófilo Castillo. *Variedades* N° 631. Lima, 3 de marzo, pp. 323-324.

Yllia, Maria Eugenia (2006). El mate mestizo de José Sabogal. *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII-XX)*. Lima: URP, ICPNA, pp. 45-55.

Zapata, Nita (2007). Mis queridos tíos. M. Cecilia Pinilla (Ed.) *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: PUCP, pp. 41-51.

Zevallos, Rosa (1974). Alicia Bustamante y el Arte Popular. *Cuadernos de Arte y de Historia*. N°2. Lima: UNMSM, pp. 7-16.

Ziegler, Gloria (2015). Un análisis de la Escena local. La hora del arte. *Revista Cosas*. N°566. Lima, 15 de abril, pp. 22-33.

## PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

Devés, Eduardo (s.f.). El pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930). *Mapuche*. Recuperado de <http://www.mapuche.info/mapuint/deves030600.html>

*Diccionario de la Real Academia Española* (s.f.). Recuperado de [www.rae.es](http://www.rae.es).

Hastie, Andrew (2010). Cabinets of curiosities. *Blog de Andrew Hastie*. Recuperado de [www.blog.andrewhastie.com](http://www.blog.andrewhastie.com).

Linarez, Juan (2008). El museo, la museología y la fuente de información museística. *ACIMED*, vol.17, n°4, abril. La Habana. Recuperado de [www.scielo.sld.cu](http://www.scielo.sld.cu).

Majluf, Natalia (s.f.). Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública. *UNAM en línea*. México. Recuperado de <https://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/84590-mas-alla-del-texto-francisco-laso-y-el-fracaso-de-la-esfera-publica>

Navarrete, José (2007). Demandas a un coleccionista. Coleccionando arte en América Latina. *Plataforma de arte*. Venezuela. Recuperado de <http://www.plataformadearte.org/index.html>.



¿Quién fue José Carlos Mariátegui y por qué se le recuerda? (2016). *Página Web de RPP Noticias*. Recuperado de <http://rpp.pe/peru/historia/quien-fue-jose-carlos-mariategui-y-por-que-se-le-recuerda-noticia-971087>.

Rodríguez, Mirta (2010). El Perfil del coleccionista. *Revista de Claseshistoria*. N°146. Recuperado de [www.claseshistoria.com/revista/index.html](http://www.claseshistoria.com/revista/index.html).

Sánchez, Carmen (2013). Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño. *Intervención*. México. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v4n8/v4n8a7.pdf>.

Vaisman, Rebeca (2020). Personajes femeninos que revolucionaron el Perú del siglo XX: peruanas de avanzada. *COSAS*. Lima, 04 de abril de 2020. Recuperado de <https://cosas.pe/personalidades/178109/personajes-femeninos-que-revolucionaron-el-peru-del-siglo-xx-peruanas-de-avanzada/>

## TESIS

Díaz, Claudia (2013). *Hilario Mendivil: tradiciones y aportes a la imaginaria religiosa popular*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de Licenciado en Arte.

Di Franco, Carla (2016). *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924) Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Tesis de Magister en Historia del Arte.

Marco, María (1997). *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la Provincia de Alicante*. España: Universidad de Alicante. Tesis de Doctor en Historia del Arte.

Paitán, Diego (2018). *La crítica de Teófilo Castillo en la serie de ensayos “En viaje Del Rímac al Plata” (1917-1918)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de Licenciado en Arte.

Villegas, Fernando (2008). *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de Licenciado en Arte.

## DOCUMENTOS INSTITUCIONALES

Archivo de la Comisión Central de Inventario de Bienes Culturales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Archivo General de la Nación (1771-1772). *Inventario de bienes del Conde de San Isidro*. Protocolos, Juan B. Thenorio Palacios, ff. 386-452.

Archivo General de la Nación (1771-1772). *Inventario de bienes de Maria Ignacia Zeballos*. Protocolos, Juan B. Thenorio Palacios, ff. 452-487.

Instituto de Arte Peruano (1965). *Acta de entrega de especies etnográficas de la "Colección Yabar"*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, ff. 5-6.

Mendívil, Hilario (1942). *Misiva*. Archivo de la Colección de Alicia y Celia Bustamante en el Museo de Arte de San Marcos.

## ENTREVISTAS

Acevedo, Sara. Docente de historia del arte. Entrevista realizada en Lima el 4 de junio de 2015 a las 15:00 horas, en la Escuela Académico Profesional de Danza por Natividad Chivilches.

Bustamante Mendoza, Germán. Sobrino de las hermanas Bustamante. Entrevista realizada en Lima, el 17 de julio de 2015 a las 10:30 horas, en su domicilio de Jesús María por Natividad Chivilches.

Flores, Carlos. Artista plástico y secretario del Instituto Americano de Arte del Cusco. Entrevista realizada en Cusco, el 5 de enero de 2016 a las 17:35 horas, por Natividad Chivilches.

Macera, Pablo. Historiador y director del Seminario Historia Rural Andina. Entrevista realizada en Lima, el 4 de junio de 2015 a las 13:00 horas, por Natividad Chivilches.

Villegas, Roberto. Artista e investigador del arte popular. Entrevista realizada en Lima, el 30 de abril de 2015 a las 9:10 horas, en su domicilio de Surquillo por Natividad Chivilches.

## CONFERENCIAS

Ricardo Kusunoki & Luis Wuffarden (2016). *El siglo XIX en las colecciones del Museo de Arte de Lima* en el marco del V Programa de Historia de Arte Peruano, realizado en la Biblioteca Nacional del Perú el 23 de febrero.

# ANEXOS



Figura 1: Vista del salón Ayacucho en Palacio de Gobierno donde se observan las obras *La procesión de cuaresma* de Camilo Blas y *Las tejedoras* de Elena Izcue. c. 1924. Archivo BNP. (Fuente: tomada de Di Franco 2016:152)



Figura 2: Leguía en un acto oficial en el salón Ayacucho con obras hacia el fondo. c.1924 (Tomada de Di Franco, 2016, pp. 150, 175)

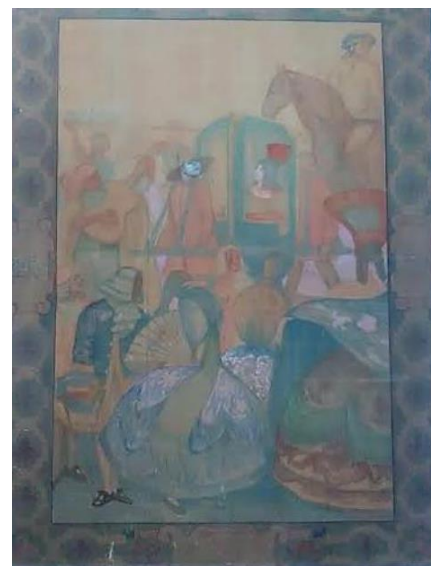


Figura 3: En la pared la obra denominada *Siglo XVIII* de José Sabogal. c.1924. Archivo BNP. (Tomada de Di Franco, 2016, pp. 150, 175)



Figura 4: Sabogal en el Instituto de Arte Peruano, 1950. Tomado de *Maestros de la Pintura Peruana*, José Sabogal, 2010, p. 40



Figura 5: Macedonio de la Torre y Julia Codesido, tras ellos, un mueble con la colección de arte popular de la artista. c.1950. En: *Fin de Semana* (Fondo Documental Julia Codesido)





Figura 6: Mueble con la colección de Julia Codesido. Foto: Natividad Chivilches Ampuero. Fotografía tomada el 11 de mayo del 2015.



Figura 7: Interior de la Peña Pancho Fierro. “Una imagen del pueblo”. En: *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 14 de enero de 1962, s.p.



Figura 8: Interior de la Peña Pancho Fierro. “Una imagen del pueblo”. En: *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 14 de enero de 1962, s.p.



Figura 9: Alicia Bustamante en el momento de difundir el arte popular peruano en Copenhague, 1958. Foto: Colección Hernán Bustamante.



Figura 10: Elvira Luza (izquierda) junto a una amiga, durante su estadía europea, en la década del veinte. c.1920. En “Personajes femeninos que revolucionaron el Perú del siglo XX: peruanas de avanzada”, COSAS, Lima, 04 de abril de 2020.

Figura 11: Interior de la casa de Enrique Camino Brent. c.1940. Catálogo: *Enrique Camino Brent. Galería de Arte*. (Instituto de Arte Peruano, folder 1)



Figura 12: Salón de la residencia de los condes Jean de Potocky y Susana Iturregui. (En *Gala*, 1948, pp. 22-23)





Figura 13: Alicia Bustamante con los morochucos en uno de sus viajes a Ayacucho. 1930-1960. Foto: Colección Hernán Bustamante



Figura 14: Celia Bustamante junto a otras personas en un puesto de venta de mates y sombreros. 1930-1960. Foto: Colección Hernán Bustamante.



Figura 15: Cargador de mates. 1930-1960. Colección Hernán Bustamante.



Figura 16: Mate burilado, Mayocc, 1923.  
Colección Elvira Luza



Figura 17: Chúa con diseño de toro. Siglo XX. Colección Alicia y Celia Bustamante.  
Tomada del catálogo de *Miradas alternas* (2008, p. 68)



Figura 18: Interior de la Peña Pancho Fierro. 1936-1960. Fotografía del archivo de arte popular del Museo de Arte de San Marcos.



Figura 19: Detalle de colección de Elvira Luza. Tomada del catálogo *Colección Elvira Luza* (2003, p. 3)





Figura 20: Virgen de la Leche, Hilario y Georgina Mendívil. Cusco. Siglo XX. Colección Alicia y Celia Bustamante. Tomada del catálogo de *Miradas alternas* (2008, p. 82)

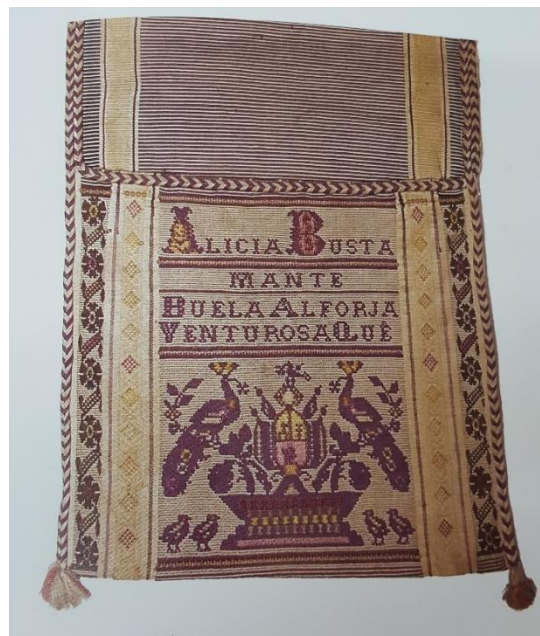


Figura 21: Alforja, Lambayeque. Siglo XX. Colección Alicia y Celia Bustamante. Tomada del catálogo de *Miradas alternas* (2008, p. 77)



Figura 22: Pendón de picantería, Hilario Mendívil, S.XX, Cusco. Colección Alicia y Celia Bustamante. Tomada del catálogo de *Miradas alternas* (2008, p. 84)



Figura 23: Coronación de Santa Rosa, Cusco, S.XIX. Colección Elvira Luza. Tomada del catálogo *Colección Elvira Luza* (2003, p. 27)



Figura 24: María Ochoa, Pito, S.XX, Ayacucho. Colección Alicia y Celia Bustamante. Tomada de <http://ccibc.unmsm.edu.pe/>



Figura 25: Leoncio Tineo, Arpista, S.XX, Ayacucho. Colección Alicia y Celia Bustamante. Tomada de <http://ccibc.unmsm.edu.pe/>